Patrimônio

Arquivístico-Musical Mineiro

Vol. 5

Correalização

INSTITUTO CULTURAL
Sérgio Magnani

Realização



Patrocínio









Ministério da
Cultura



Governador do Estado de Minas Gerais
Antonio Anastasia

Vice-governador do Estado de Minas Gerais
Alberto Pinto Coelho

Secretária de Estado de Cultura
Eliane Parreiras

Secretária Adjunta de Estado de Cultura
Maria Olívia de Castro e Oliveira

Superintendente de Ação Cultural
Janaina Helena Cunha Melo

Patrimônio

Arquivístico-Musical Mineiro

Vol. 5

João de Deus de Castro Lobo

Governo de Minas Gerais
Secretaria de Estado de Cultura

Belo Horizonte | 2011

FICHA TÉCNICA

Produção Editorial
Roseli Raquel de Aguiar

Projeto gráfico
Hardy Design

Coordenação de Editoração Musical
Leonardo Martinelli

Equipe de Editoração Musical
Douglas Regis da Silva
Luciano Ramos Rossa

Pesquisa iconográfica – capa
Luís Augusto de Lima

Reprodução fotográfica – capa
Daniel Mansur

Gestão
Alexandra Abreu
Francescole Oliveira

Colaboração
Raul Abu-Jamra Costa
Antônio Ribeiro

INSTITUTO CULTURAL SÉRGIO MAGNANI

Diretor Presidente
Fábio Caldeira de Castro Silva

Diretor de Projetos Culturais
Leonardo Valle e Costa Beltrão

Diretora de Projetos Especiais
Rita de Cássia Cupertino

Diretora de Logística e Operações
Márcia Cristina de Almeida

Capa – *Panorama de Mariana* (detalhe). Óleo sobre tela de Alberto Delpino (Juiz de Fora, MG, 1864 – Belo Horizonte, 1942) datado de 1931. 32,5 x 46,3 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro, Acervo Museu Mineiro, BH.

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) / coordenação Paulo Castagna. - Belo Horizonte : Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. 380 p. : il. música ; 31 cm. (Patrimônio arquivístico-musical mineiro; 5).

Acompanha 1 CD-ROM
Inclui partituras e bibliografia
Texto bilíngüe: português/inglês.
ISBN: 978-85-99528-34-1

1- Lobo, João de Deus de Castro (1794-1832) - Biografia. 2. Música - Minas Gerais - Séc.XVIII-XIX. I. Castagna, Paulo. II. Minas Gerais. Secretaria de Estado de Cultura. III. Série.

CDD- 780.98151
CDU- 769(815.1)

Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha: Maria Aparecida Costa Duarte - CRB/6-1047 - Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa

Equipe de Pesquisa

Coordenação
Paulo Castagna

Pesquisa musicológica, edição e comentários
Aluízio José Viegas
Marcelo Campos Hazan

Pesquisa litúrgica e arquivística
Aluízio José Viegas

Editoração musical
Leonardo Martinelli

Revisão
Marcelo Campos Hazan

English version
Marcelo Campos Hazan

Prefácio
Ernani Aguiar

Textos introdutórios
Marco Antonio Silveira
Maurício Mário Monteiro

Abreviaturas

ACERVOS / DEPOSITORIES

AJV	Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), atualmente sob a guarda da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
AHMH	Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
BRMGMAmm	Microfilmes pertencentes à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao Museu da Música de Mariana (MG)
BRMGSJav	Microfilmes pertencentes à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG) atualmente sob a guarda da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
BRMGSJrb	Microfilmes pertencentes à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao acervo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
CCSL	Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
MIOP	Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
MMM	Museu da Música de Mariana (MG)
ORB	Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
PUCRJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ)
SMSCS	Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

CATÁLOGOS / CATALOGUES

CO-	catálogo de obras não-temático / non-thematic catalogue
CT-	catálogo temático / thematic catalogue
CO-MSM	NEVES, José Maria (org.). *Música Sacra Mineira* [1]
CT-CO	BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*[2]
CT-MIOP	MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*[3]

CONJUNTOS / SETS

C-Un	conjunto único / single set
C-1	conjunto 1 / set 1
C-2	conjunto 2 / *set 2*
C-3	conjunto 3 / *set 3*

INSTRUMENTOS / INSTRUMENTS

Bx	baixo / bass
Cb	contrabaixo / double bass
Cl	clarineta / clarinet
Fl	flauta / flute
Pst	pistom / cornet
Sxhn	saxorne / saxhorn
Tpa	trompa / French horn
Vla	viola

---

1 NEVES, José Maria (org.). *Música Sacra Mineira*: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.

2 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; catalogação das músicas do século XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978 [na capa: 1979]. 454p.

3 MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange. Coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991. v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX (Coleção Pesquisa Científica).

Vlc violoncelo / cello

Vln violino / violin

LOCALIZAÇÃO / LOCATION

c. compasso / measure

t. tempo / beat

n. nota / note

SÉRIES EDITORIAIS / EDITORIAL SERIES

AMB CASTAGNA, Paulo (coord.). *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras* [4]

CMSM CAMPOS FILHO, Ademar (coord.). *Coleção Música Sacra Mineira* [5]

PAMM CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro* [6]

TEXTO LATINO / LATIN TEXT

R. Responso / Response

V. Verso ou Versículo / Verse or Versicle

***** Presa (seção recorrente do Responsório) / *Presa* (recurring Responsory section)

VOZES / VOICES

S soprano (ou tiple) / soprano (or tiple)

A contralto (ou alto) / alto (or altus)

T tenor / tenor

B baixo / bass

OUTROS / OTHERS

fl. florescimento / *floruit*

gr. grafia / hand/script

---

[4] CASTAGNA, Paulo (coord.). *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras*. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002-2003. 9v.

[5] CAMPOS FILHO, Ademar (coord.). *Coleção Música Sacra Mineira*. Instituto Nacional de Música, Funarte, [final da década de 1970]. Cerca de duzentas partituras arroladas, renumeradas e reordenadas em 77 obras em: NEVES, José Maria (org.). Op. cit., 1997. 140p.

[6] CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008/2011. 6v.



Ivo Porto de Menezes

Índice

Agradecimentos

BELO HORIZONTE a Eleonora Santa Rosa e Júnia Maria de São Luiz Horta, que no início do trabalho para os volumes 4, 5 e 6 deste projeto eram, respectivamente, Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais e Superintendente de Ação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura.

CAMPINAS a Juraci Beretta Rodrigues da Silva, funcionária do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

CHARLOTTE a Tom e Jane Culp.

DIAMANTINA ao Pe. Darlan Aparecido de Fátima Lima, Chanceler do Arcebispado e Diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; ao Pe. Paulo Nicolau, na época responsável pelo Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; a Erildo Antônio Nascimento de Jesus, Diretor do Centro de Educação Integrada; a Joaquim Ribeiro Barbosa, ex-funcionário da Pia União do Pão de Santo Antônio; ao Diácono Wiver Rogério Silveira Rocha e à Da. Virgília do Carmo Oliveira, funcionários da Cúria Metropolitana; ao Major Edison Soares de Oliveira, regente da Banda Euterpe.

HAMBURGO a Janet Albright; à antiquária Susanne Koppel, organizadora do catálogo *Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH*.

ITABIRA à Sra. Edwiges Maria Barbosa Silva Costa, responsável pelo acervo musical da Sociedade Musical Euterpe Itabirana.

LISBOA a Alberto Pacheco, pós-doutorando da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

MARIANA ao Pe. Enzo dos Santos, responsável pelo Museu da Música de Mariana; a José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, docente do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, ex-responsável pelo Arquivo Histórico Monsenhor Horta e a Marco Antonio Silveira, seu sucessor; à historiadora e paleógrafa Maria Teresa Gonçalves Pereira.

NITERÓI a Paulo Brand (1934-2004), ex-docente do Instituto Villa-Lobos e do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – *IN MEMORIAM.*

OURO PRETO a Rui Mourão, Diretor do Museu da Inconfidência; a Mary Ângela Biason, responsável pelo setor de Musicologia do Museu da Inconfidência; a Suely Maria Perucci Esteves, funcionária do Museu da Inconfidência; à historiadora e paleógrafa Maria José Ferro de Souza.

PARIS/LISBOA a Rosana Marreco Brescia, doutoranda da Université Sorbonne, Paris IV/Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

PETRÓPOLIS a Angelo Tribuzy, regente auxiliar do Comunica-Som, Coral dos Correios do Rio de Janeiro, e docente no Conservatório Petropolitano de Música; à bibliotecária Claudia Costa, responsável pela Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis; à arquivista Neibe Machado da Costa, responsável pelo Setor de Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

RIO DE JANEIRO a André Cardoso, Diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Dolores Castorino Brandão, Bibliotecária-Chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Mercedes Reis Pequeno, ex-Diretora da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

SABARÁ a Carlos Roberto Umbelino, Vice-Diretor da Sociedade Musical Santa Cecília.

SANTA LUZIA a Maria Goretti Gabrich Fonseca Freire Ramos, na época Diretora da Casa de Cultura de Santa Luzia; a Aurélio Carvalho Fonseca, Maria Auxiliadora Silva, Maria Luzia Tibúrcio de Oliveira, Márcia Helena Alves Ferreira de Aguiar e Edson Lopes Tibúrcio, na época funcionários da Casa de Cultura de Santa Luzia.

SANTA MARIA a Cláudio Antônio Esteves, docente da Universidade Federal de Santa Maria.

SÃO JOÃO DEL-REI a Maria Stella Neves Vale, Diretora da Orquestra Ribeiro Bastos; a Gabriel Heitor Ribeiro, músico da Orquestra Ribeiro Bastos; a Geraldo B. de Souza, músico da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei.

SÃO PAULO ao Pe. Mário Quilici, Diretor do Arquivo da Inspetoria Salesiana de São Paulo.

VIÇOSA a Modesto Flávio Fonseca, idealizador do Centro de Documentação Musical de Viçosa.

A todos os acervos musicais e instituições que facultaram a consulta de seus manuscritos e impressos e sua utilização para a edição das obras selecionadas para este projeto: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG), Arquivo Francisco Valle (São Paulo – SP), Arquivo Histórico Monsenhor Horta da Universidade Federal de Outro Preto (Mariana – MG), Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte – MG), Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Casa de Cultura de Santa Luzia (MG), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP), Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP), Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), Museu da Música de Mariana (MG), Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG), Orquestra Ramalho (Tiradentes – MG), Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira – MG) e Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG).

Apresentação

O projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro chega à sua segunda etapa, com a publicação de três novos volumes que reúnem partituras e informações sobre obra e trajetória de compositores fundamentais da literatura colonial de Minas Gerais. Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo e Gabriel Fernandes da Trindade, pouco difundidos na contemporaneidade, deixaram legados imprescindíveis, evidenciados nesta publicação que reata laços entre passado e presente, essenciais para a compreensão da música mineira.

Com foco na produção musical do século XVIII a início do século XX, o projeto iniciado em 2006 é uma iniciativa ambiciosa, que indica caminhos para a preservação e difusão de acervo singular, patrimônio cultural de todo o país. Com ele, a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais aposta na preservação da memória de um tempo que se oferece como referência e fonte para novas inspirações. Por meio desta publicação, o governo do Estado de Minas Gerais reafirma seu compromisso com a democratização do acesso a conteúdo de interesse público e histórico, até então de conhecimento restrito aos colecionadores. E oferece novos parâmetros para a reflexão acerca da memória deste patrimônio.

Com a realização de mais esta edição, o projeto reúne três volumes de partituras, bilíngue (inglês/português), acompanhados de CD-Roms, em formato complementar à primeira edição, que destacou com igual competência os compositores José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa e Francisco Valle.

Reconhecida internacionalmente pela harmonia inusitada que a caracteriza, a música popular mineira se distingue pela sonoridade ímpar, que revela a riqueza da nossa cultura. Mas seu merecido reconhecimento não se fixa somente na modernidade. Sua singularidade também se deve a conexões que evidenciam influência permanente da obra colonial mineira, explícita não somente na música, mas na arquitetura e na arte sacra em geral, entre outras manifestações.

Estabelecer elos entre passado e presente não é tarefa simples, mas desafio que precisa ser enfrentado com a justeza de pesquisadores criteriosos como Paulo Castagna, musicólogo coordenador geral do projeto, que, de forma incansável, com sua equipe, se debruçou sobre fontes históricas dispersas por três Estados brasileiros. Sua busca, que resulta em compilação expressiva, não esgota a necessidade de continuar investindo na recuperação e preservação da memória musical de Minas Gerais.

Promover a difusão de obras de autores como os contemplados pelo Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro representa para a Secretaria de Estado de Cultura levar ao alcance de todos acervo de valor inestimável, o que deve ser compreendido apenas como o primeiro passo a caminho da consolidação de tarefa árdua e ao mesmo tempo instigante: a valorização da música antiga e o reconhecimento de que ela é tão essencial à arte contemporânea como as manifestações do presente.

Com este projeto, a Secretaria de Cultura optou por priorizar obras registradas até o momento somente em manuscritos ou impressas de forma precária e restrita. Mas ainda há vasto caminho a ser percorrido, a fim de que o talento e a genialidade de gerações não se distanciem da atualidade, e para que possam continuar se oferecendo como fonte inesgotável de conhecimento e apreciação.

Eliane Parreiras
Secretária de Estado de Cultura

Prefácio

Desde o passado remoto, a Igreja organizou Ofícios para que, durante o dia e a noite, os religiosos se encontrassem em orações. Em certas horas estabelecidas, a comunidade, principalmente de mosteiros e conventos, se reunia para orar, com música ou não, mantendo um constante louvor à Divindade, assim como para venerar e homenagear aqueles que foram os maiores exemplos de dedicação aos princípios da religião. São chamadas Horas Canônicas ou Ofícios Divinos esses encontros nos coros das igrejas maiores e conventuais.

Esses coros não são as tribunas situadas normalmente sobre as portas de entrada do templo, onde se reúnem os músicos e cantores. Tais tribunas para os músicos têm poucos séculos e foram criadas inicialmente para os músicos profissionais, não religiosos. O local chamado "coro" era (e é nas antigas construções) situado atrás do altar-mor, onde ficavam os religiosos para realizarem os Ofícios. Construídos em madeira, são obras-primas de entalhe e escultura: lá rezavam e cantavam nas Horas Canônicas.

A primeira das "horas" eram as Matinas, segundo alguns, o mais longo desses Ofícios, que começava à meia-noite. A explicação de como se realizava seria um pouco extensa para este Prefácio, pois aqui nos interessam principalmente os Responsórios, que nas Matinas eram oito ou nove textos cantados.

Inicialmente só executados pelos religiosos nas antigas cerimônias cristãs, com o tempo passaram a ser cantados também pelos músicos leigos empregados na celebração dos Ofícios. Daí os textos começaram a ser musicados por compositores, inicialmente em polifonia coral, depois com a participação do órgão e até da orquestra, cujas proporções deveriam estar em acordo com o tamanho da já citada tribuna para os músicos, das possibilidades técnicas, ou dos recursos financeiros do momento, como sempre.

Grandes mestres compuseram Responsórios para Matinas de todas as grandes festas do ano, até o final do século XIX, quando, ao contrário de hoje, procurava-se fazer nas igrejas música da melhor qualidade.

É claro que, com o passar do tempo, as mudanças dos costumes e as necessidades da vida diária alteraram profundamente o chamado Ofício Divino, inclusive no que diz respeito aos horários de sua realização. Ao tempo dos nossos Padres-mestres que compuseram Responsórios para as Matinas de Natal, como, por exemplo, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), João de Deus Castro Lobo (1794-1832) e José Maria Xavier (1817-1888), o Ofício já era cantado antes da "Missa do Galo".

Hoje em dia, talvez em pouquíssimas comunidades, as Horas Canônicas ainda sejam rigorosamente realizadas como há séculos. Por outro lado, o desuso da grande música da Igreja, a partir da segunda metade do século XX, levou as obras sacro-musicais para outros templos: as salas de concerto, onde continuam veneradas e valorizadas.

Sem dúvida, os dois monumentos brasileiros em termos de Responsórios de Matinas de Natal são os de José Maurício e João de Deus, porém sem menosprezar Xavier, que ficou prejudicado por uma decadência de profissionais que lhe permitissem

maiores vôos composicionais e pela intensidade de sua vida religiosa e social.

O Invitatório, Hino e os Responsórios para as Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo foram compostos por João de Deus seguramente na segunda ou terceira década do século XIX. São ao todo oito Responsórios, que deveriam ser seguidos por um *Te Deum*, observando-se que o Responsório VII apresenta-se, nas diversas fontes existentes, em mais de uma versão.

Tomei conhecimento desta obra em 1993, quando se aproximava o bicentenário de nascimento do compositor, a ser festejado no ano seguinte, através, e mais uma vez, do musicólogo Aluízio José Viegas. Oportunidades para apresentações da obra felizmente surgiram e, no caso, antecipou-se a comemoração para que tais chances não fossem desperdiçadas.

Os manuscritos autógrafos da obra estão desaparecidos e o primeiro trabalho de organização da partitura, anterior à presente edição, foi feito por Aluízio José Viegas, a partir de cópias existentes em São João del-Rei (MG) e Mariana (MG), com revisões minha e de Geraldo Barbosa de Souza.

A primeira audição contemporânea ocorreu a 28 de novembro de 1993, no Cine-Arte da Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ), na interpretação dos Corais Contraponto e Municipal de Petrópolis (RJ), com a Orquestra Sinfônica Nacional e os solistas Loíde Mendonça Corrêa, Waldelly Mendonça de Paula e Marcos Menescal. Seguiu-se imediatamente outra em Cuiabá (MT), com os conjuntos da Universidade Federal de Mato Grosso. A aceitação, por parte do público das apresentações, foi total.

Uma gravação doméstica e ao vivo serviu para divulgar a obra, especialmente para musicistas e interessados no passado musical brasileiro. Lembro a reação do compositor Guilherme Bauer durante a audição: "*Estou vendo as luzinhas acesas das casas de Ouro Preto na noite de Natal!*".

A terceira apresentação ocorreu quase três anos depois, em 1996, na Igreja de Nossa Senhora da Glória no Outeiro (Rio de Janeiro – RJ), mais uma vez com o Coral Municipal de Petrópolis e a Orquestra da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, o idealista Frank Justo Archer, famoso gravador dedicado à causa da música brasileira, sem ser solicitado, ofereceu-se para gravar o concerto, pois já tivera conhecimento da beleza da obra. Foi a partir da gravação de Frank Archer que as Matinas de Natal de Castro Lobo tiveram um "accelerando" em sua carreira até a primeira gravação em Cd com o Coral Porto Alegre, preparado por Gisa Volkmann, com os solistas Elenis Guimarães, Macia Fonseca e Marcos Liesenberg. A orquestra foi organizada e a gravação realizada por Marcelo Sfoggia e Marcos Abreu em agosto de 2001.

Finalmente, as duas únicas cidades onde o compositor residiu, Ouro Preto (MG) e Mariana (MG), tiveram a oportunidade de ouvir a obra com o Coral Madrigale e a Orquestra Ouro Preto. E foi graças ao sucesso das apresentações destas Matinas que uma comissão liderada por Ronaldo Toffolo obteve a permissão de fazer inscrever o nome do compositor na madeira que marca sua sepultura, na Igreja de São Francisco em Mariana.

Visto o histórico das primeiras récitas da obra, passo agora, como seu primeiro intérprete contemporâneo em concerto e em gravação, à minha apreciação pessoal como músico.

A obra tem cerca de uma hora de duração e pode ser apresentada com um número não muito grande de intérpretes. O grupo orquestral deve ter um mínimo de dezessete integrantes: duas flautas, duas trompas e treze cordas (4-4-3-2) para um conjunto coral de 24 vozes, previstos os três solistas vocais, o que, portanto, facilita muito sua apresentação em termos logísticos.

Os Responsórios II, IV, V e VII (Versão 1) são constituídos por três seções, sendo obrigatória a repetição da segunda. Já os demais têm uma quarta seção, correspondente ao *Gloria Patri*. Em concerto, deve-se apresentar as quatro seções seguidas, repetindo-se também a segunda.

O texto festeja o Natal no Invitatório e nos Responsórios I, II, III, IV e VIII. Os demais, bem como parte do IV, homenageiam Maria, a mãe do Salvador.

Prefiro deixar de lado a representação do texto em música para simplesmente considerar que João de Deus soube transmitir em sua obra as alegrias do Natal, o drama da encarnação de um ser divino (*O magnum mysterium*), o assombro dos pastores (*Quem vidistis pastores*) e o júbilo final (*Et vidimus gloriam ejus*). O movimento da composição e a alternância dos andamentos não permitem a monotonia.

O início do Responsório II (*Hodie nobis de cælo pax vera*), em solo de soprano, pode ser perfeitamente apresentado separadamente, merecendo uma redução para piano que permita sua interpretação também em recitais. Também chama atenção o breve solo de violino I no Responsório IV e, mais ainda, o solo de flauta I no *Dies sanctificatus*, terceira seção do Responsório VII (Versão 2). Trata-se do primeiro solo brasileiro mais extenso para flauta e orquestra (no caso também com coro), que, por ocasião de sua apresentação em concerto, vários intérpretes associaram a um prenúncio do "choro", ainda que incipiente.

O coro não realiza nenhuma aventura polifônica, o que permite sempre a melhor compreensão do texto. O empenho da orquestra em termos técnicos é maior que o do coro e, salvo o supracitado solo do soprano e o da flauta I, a dificuldade é mediana, colocando a composição ao alcance de um grande número de intérpretes. Saliento, porém, a riqueza melódica de toda a peça, fator de sua imediata aceitação pelas

platéias. Além disso, João de Deus soube aproveitar os recursos que a pequena instrumentação permite, não deixando nenhum participante em situação de mero "preenchimento".

Esta obra está entre as melhores criações deste mestre, ao lado das suas duas Missas, dos Responsórios Fúnebres (AMB 43) e da Abertura em Ré, esta última um dos poucos exemplos de música orquestral do período.

Atualmente, crescendo o número de conjuntos corais e orquestrais no Brasil, será possível, com a presente publicação, novas apresentações das Matinas de Natal de João de Deus, especialmente nos tradicionais concertos natalinos, onde ainda predominam as composições estrangeiras, muitas das quais de qualidade bem inferior à que está aqui editada. Acaba o pretexto da "falta de material", pois esta lacuna está agora preenchida!

Ernani Aguiar
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Com o lançamento dos volumes 4, 5 e 6, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro dá seqüência ao projeto lançado no final de 2006 pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, destinado à publicação de música de autores mineiros ou intimamente relacionados a Minas Gerais, porém falecidos há mais de setenta anos. Ou seja, música que pode ser considerada patrimônio musical mineiro, uma vez que já se tornou de domínio público, de acordo com a atual lei brasileira dos direitos autorais (Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, em substituição à Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973). O foco desta série, portanto, consiste de composições dos séculos XVIII, XIX e princípios do século XX, de compositores que viveram total ou parcialmente em Minas Gerais e/ou cujas obras existem em fontes manuscritas ou impressas de acervos mineiros. A série prioriza composições que ainda não foram publicadas ou que já o foram, porém com tiragem muito baixa, ou então que foram elaboradas com critérios que não atendem mais as necessidades atuais. É o caso das 77 obras que integram a Coleção Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, final da década de 1970) à exceção de doze dessas obras que foram revisadas e relançadas pela Funarte em 2000 e de novo em 2002.

Do ponto de vista metodológico, esta série partiu das inovações do projeto Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), entre elas a descrição das fontes utilizadas, das intervenções realizadas pelos editores (inclusive por meio de um aparato crítico) e dos critérios editoriais. A presente série apóia-se na metodologia e na experiência editorial desenvolvida naquele projeto, porém com várias outras inovações, destacando-se as seguintes:

- Consulta do maior número possível de acervos e fontes, ao invés da priorização de um só acervo.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas no CD-ROM anexo a cada um dos volumes.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas na internet, na página da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, no endereço <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- Edição bilíngüe (português/inglês), nos volumes impressos, nos CD-ROMs e na página da internet.
- Seleção de um repertório não somente sacro e não apenas da fase colonial.
- Inclusão de textos introdutórios sobre os autores e suas regiões por musicólogos e historiadores convidados.

Diferentemente de outras iniciativas do gênero, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro está sendo levada a termo pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que pela primeira vez reconhece em grande escala a importância da edição e disponibilização da música aqui composta nos séculos que nos antecederam, louvando-se, nesse sentido, a visão empreendedora da então Secretária Eleonora Santa Rosa, que deu início ao projeto, em 2006. É importante, agora, que esta série seja mantida com a edição de novos autores e novas obras, haja vista a enorme quantidade de música que não pode ser levada ao

público sem um trabalho como este. Mais do que localizar acervos, organizá-los, catalogá-los e, conforme recente tendência internacional, disponibilizá-los em formato fac-similar pela internet, a edição das obras é a atividade que efetivamente permite sua execução e sua apreciação.

De maneira geral, o projeto foi muito bem recebido nos acervos visitados e contou com grande colaboração de seus responsáveis, que nos ajudaram durante as pesquisas de campo, às vezes contatando outros acervos e até mesmo enviando informações importantes à distância. Para os três primeiros volumes desta série foram consultados dezesseis acervos nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, em 2007, somando-se a estes mais treze acervos (dois deles no exterior) consultados para os volumes seguintes, em 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Coleção Mozart de Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP) e Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Do total de 29 acervos consultados em 2007 e 2008, aqueles representados nos volumes 4, 5 e 6 estão relacionados abaixo em ordem alfabética:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

A maior parte das obras impressas nos volumes 4, 5 e 6 já foi registrada em LP ou CD. É o caso do *Kyrie/Gloria* (mas não do *Credo/Sanctus/Benedictus/Agnus Dei*) da Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio dos Santos Cunha. Também já foram gravadas as Matinas de Natal de João de Deus de Castro Lobo, assim como os Duetos Concertantes e uma parcela das canções de Gabriel Fernandes da Trindade. Do ponto de vista editorial, contudo, quase todas as obras são inéditas, à exceção do Invitatório das Matinas de Natal, bem como de umas poucas canções de Gabriel Fernandes da Trindade que reapareceram em edições novecentistas após terem sido originalmente publicadas em meados do oitocentos. Não existia, até o presente, um esforço no sentido de reunir na íntegra essas canções, fator que nos fez decidir pela edição da obra completa de Gabriel Fernandes da Trindade no volume 6 desta série, compreendendo 21 canções (dentre as 32 que teria escrito), além dos três Duetos Concertantes. E a escolha dessas obras de Trindade, apesar da existência das iniciativas anteriores – nada impeditiva para este projeto – partiu da grande repercussão que tiveram nas duas últimas décadas e, portanto, da necessidade de sua ampla divulgação em edição musicológica.

Cada volume contém um Prefácio, elaborado por estudioso de grande significado no meio nacional e internacional, e a presente Introdução, comum aos volumes 4, 5 e 6, pelo coordenador do projeto. Seguem-se dois textos específicos a cada volume: o primeiro sobre o compositor e suas obras, escrito por um músico-historiador convidado, e o segundo sobre o meio sócio-histórico em que viveu esse compositor, por um historiador de ofício também convidado (à exceção do volume 6, visto que a cidade de Vila Rica/Ouro Preto – MG já havia sido abordada no volume 2). O item central dos textos acessórios, intitulado Obra(s) Editada(s), discorre sobre questões textuais, históricas, estilísticas e litúrgicas. Segue-se o item denominado Considerações Editoriais, expondo em detalhe os critérios adotados, e outro intitulado Letras e Traduções (à exceção do volume 6, com textos em português, não latim), iluminando o significado e a estrutura das obras do ponto de vista literário e/ou cerimonial. O item mais técnico é aquele denominado Fontes, onde estão minuciosamente descritos, para cada obra, todos os manuscritos consultados. Uma amostra das fontes em reprodução fac-similar precede as partituras, ao passo que o Aparato Crítico, ao final de cada volume, traz um registro preciso das lições antes das intervenções dos editores. Os volumes contam, ainda, com o CD-ROM, no qual estão disponíveis todos os textos acessórios e as partituras da série em formato eletrônico, bem como as partes cavadas vocais e instrumentais para visualização e impressão, em alta resolução. No formato eletrônico, apenas, o volume 6 inclui os fac-símiles completos dos Duetos Concertantes, assim como uma segunda edição desses Duetos omitindo as ligaduras, que constam de forma particularmente inconsistente na fonte, para que cada intérprete lance suas próprias propostas, sem influenciar-se por nossas decisões editoriais.

A série adotou como orientação básica a edição de partituras essencialmente prontas para a execução musical, mas que, ao mesmo tempo, proporcionam uma visão o mais exata possível do conteúdo das fontes. O

confronto de todas as fontes conhecidas de cada obra permitiu que as lições autorizadas fossem identificadas com exatidão. Um lento e trabalhoso processo de revisão e padronização das partituras teve lugar, respectivamente dirigido por Marcelo Campos Hazan e Leonardo Martinelli, mas que envolveu a intensa participação de todos os editores e, em alguns casos, contou com a colaboração de músicos e estudiosos externos ao projeto, devidamente reconhecidos no item "Agradecimentos".

Cada um dos volumes é dedicado a obras de um mesmo compositor, tendo sido selecionados, para os volumes 4, 5 e 6 desta série, três autores que atuaram na primeira metade do século XIX. Sobre o primeiro compositor, Antônio dos Santos Cunha, sabemos apenas que atuou cerca de vinte anos em São João del-Rei (MG), ignorando-se o local de seu nascimento e morte e havendo forte possibilidade de ter sido português. Já o segundo deles, João de Deus de Castro Lobo, nasceu, trabalhou e morreu em Minas Gerais. O terceiro desses compositores, Gabriel Fernandes da Trindade, nasceu em Ouro Preto (MG), mas passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu.

Para facilitar as referências bibliográficas e a indexação das partituras em futuros catálogos, cada obra impressa recebeu um código geral na série, que utiliza suas iniciais PAMM e uma numeração seqüencial. Os autores e obras para os volumes 4, 5 e 6 são os seguintes:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes – soprano solista, coro e orquestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Matinas de Natal – coro e orquestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* (Modinha) – canto e piano
PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 21 – *Corações que amor uniu* (Modinha) – canto e piano
PAMM 22 – *Do regaço da amizade* (Modinha) – canto e piano
PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* (Modinha) – canto e piano
PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 25 – *Graças aos céus* (Lundum) – canto e piano
PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (Modinha) – canto e piano
PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* (Modinha) – canto e piano
PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (Modinha) – canto e piano
PAMM 29 – *No momento em que nasci* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* (Modinha) – canto e piano
PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha) – canto e piano
PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (Modinha) – canto e piano
PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha) – canto e piano
PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (Modinha) – canto e piano
PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 40 – Dueto Concertante I – dois violinos
PAMM 41 – Dueto Concertante II – dois violinos
PAMM 42 – Dueto Concertante III – dois violinos

O que nos motiva a empreender tanto esforço na edição destas obras? Antes de arriscar uma resposta, é preciso reconhecer que muitas razões orientaram esse tipo de atividade desde a segunda metade do século XIX, destacando-se aquelas destinadas a reforçar convicções artísticas, ideológicas, religiosas, nacionalistas ou regionalistas e, mais recentemente, a valorizar as tradições e a identidade cultural das comunidades representadas pelo repertório editado. Muitas vezes nem isso está em jogo, importando apenas os gostos e as questões pragmáticas, sejam elas pessoais ou institucionais, como o lucro, a construção de um currículo ou de uma carreira, o aumento do poder e do prestígio, etc. Por outro lado, essas questões redimensionam-se perante situações infinitamente mais dramáticas que caracterizam nossa época: catástrofe ecológica, conflitos internacionais, choques inter-raciais, armas de destruição em massa, guerras como negócios lucrativos, crescente injustiça e exclusão social e alienação programada. Resta perguntar: que justificativa temos para editar música, diante desse quadro?

Max Horkheimer já constatava, em *A eclipse da razão* (1947), o fato de que a razão subjetiva estava vencendo a razão objetiva, ou seja, que a adequação técnica dos meios aos fins estava se tornado prioritária em relação ao que deveria ser o pensamento natural: a discussão e fixação dos fins, para em seguida se procurar os meios. Não seria esse, ainda, o caso da musicologia brasileira? Pois entre nós a discussão ética e metodológica tornou-se intensa nas últimas duas décadas, mas pouco se debateu a respeito da finalidade da edição no panorama dos estudos musicológicos. Em termos mais simples, o processo de edição tem sido tomado como uma questão mais relevante do que a discussão sobre a utilidade do trabalho editorial. O resultado é

que, sem esse debate, o esforço de edição gera um poder que não se sabe exatamente para que será usado.

Como editor e professor de edição musical, não tenho dúvidas com relação ao interesse e necessidade da edição do patrimônio histórico-musical brasileiro. Não utilizar esse conhecimento e esse repertório seria, no mínimo, um desperdício. Por outro lado, a finalidade para a qual estamos fazendo isso necessita urgente revisão. Trabalhar exclusivamente em nome de obras-primas, de idéias, de regiões, de currículos, de prestígio pessoal ou institucional parece-me bastante precário. Afinal, a utilização da arte como forma de poder, desde o império romano até o terceiro Reich, já demonstrou não ter chegado a resultados muito nobres.

Uma rápida abordagem dos conflitos acima mencionados mostra que todos têm algumas coisas em comum, mas duas delas se destacam: a falta de humanidade em nossas ações e nossa ilusória desconexão com os acontecimentos atuais. Nada muito diferente do que se aponta como características globais da era pós-moderna. Assim, o re-encantamento do nosso trabalho exige uma clara e objetiva aplicação humana e reintegradora, caso contrário essa atividade estará mesmo fadada ao esquecimento.

Talvez seja o caso de valorizar mais o exemplo que essas obras representam. Criadas quase sempre em condições adversas, por autores que em sua época não contavam com muito prestígio social, em meio a um sistema escravista e a um governo sem muito interesse no bem-estar de seus cidadãos – fosse ele colonial, imperial ou republicano -, tais obras resultaram de um esforço extraordinário por parte de seus autores e chegaram até nós quase por acaso, uma vez que a maior parte do repertório musical produzido no Brasil nos séculos XVIII e XIX se perdeu.

Em lugar de alimentar disputas entre pesquisadores, músicos, instituições, cidades, estados e países através desse repertório, não seria melhor aprender com o seu exemplo? Ou usá-lo com finalidades humanas e reintegradoras? Assim, editar essas obras porque são um exemplo de vida, independente de seu valor estético, religioso, nacionalista e tudo o mais que pode estar nelas inscrito, relacionando-as ao presente e ao lugar onde vivemos, qualquer que seja ele, parece-me uma perspectiva mais democrática do que as anteriormente mencionadas.

A falta de referenciais confiáveis da era pós-moderna realmente nos deixa sem abrigo diante de todos esses conflitos, abrigo que nos permitiria refletir sobre o que fazer com nosso trabalho e como transformá-lo em uma força para a construção de um mundo mais justo e solidário. Mas olhando por outro ângulo, pode ser que a dificuldade desta época seja também uma oportunidade para reconsiderarmos o significado da musicologia, re-pensarmos o que é possível fazer e para onde queremos reorientar a edição musical. Jean-Yves Leloup sempre cita este *coan* japonês, no qual se destaca justamente a perspectiva de oportunidade: "*Minha casa pegou fogo; nada mais me oculta a lua deslumbrante*". E Leloup conecta esse coan à pergunta que certa vez foi feita a Jean Cocteau: "*se sua casa pegasse fogo, o que você salvaria?*" Cocteau respondeu: "*o fogo!*" A musicologia já está ardendo há pelo menos duas décadas. Resta a nós a decisão do que salvar.

EQUIPE EDITORIAL

Aluízio José Viegas. É músico integrante da Orquestra Lira Sanjoanense, na qual exerce múltiplas funções. Foi membro da diretoria, instrumentista e regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei, entre 1997 e 2004. Realiza pesquisas sobre a música sacra de Minas Gerais desde a década de 1970, tendo sido assessor litúrgico da série Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo e mestre em violino pela Louisiana State University, integrou grupos como a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Mississippi Symphony Orchestra e Quarteto de Cordas Aureus. Atualmente é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Mestre em Musicologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Foi editor da série Acervo da Música Brasileira. Além de edições críticas, desenvolve pesquisas em organologia e arquivologia musical. É coordenador do Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Foi professor designado da Universidade Estadual de Minas Gerais e professor visitante da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de editor e revisor da série Acervo da Música Brasileira. Atualmente é estudioso visitante da Columbia University (Nova York).

Paulo Augusto Castagna. Professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Coordenou a organização da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), a pesquisa musicológica da série História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) e da série Acervo da Música Brasileira. Foi co-coordenador dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia de Curitiba (1997-2001) e coordenador dos Encontros de Musicologia Histórica de Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordenador do PAMM

João de Deus de Castro Lobo

João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) viveu – muito provavelmente – num dos períodos mais conturbados da história não somente de Minas Gerais, mas de toda Colônia. E os acontecimentos foram de todas as ordens e classes, partiram de todos os níveis, atenderam alguns interesses e frustraram outros. Nas Minas de ouro e diamantes, o filão que sustentava a opulência portuguesa já se esgotava vertiginosamente. As conseqüências foram tão evidentes que José Elói Otoni, mais acostumado a escrever poesias, afirmou em 1798 que "*as vantagens da mineração, longe de preencher as esperanças de nosso Portugal, caminham apressadamente para sua última ruína*".[7] Não foi mero exercício literário. Sete anos depois as coisas pioraram: toda Capitania já se achava "*em estado de pobreza e miséria*".[8] Os anos que se seguiram pelo século XIX não foram diferentes dessas observações, ora dramáticas, ora temerárias – obviamente ao futuro de Portugal. O naturalista inglês John Mawe foi menos retórico ao ver, nos primeiros anos do século XIX, uma Vila Rica que "*conservava apenas uma sombra de seu antigo esplendor*".[9] O viajante francês Alcides D'Orbigny dramatizou a Vila Rica de 1822, dez anos depois daquilo que Mawe tinha visto: "*tudo, na cidade, no meio dos outeiros nus e severos que a cercam, reflete a decadência e o abandono, tudo é triste, sombrio e melancólico*". [10]

Decadência, antigo esplendor, outeiros nus, miséria e pobreza são alguns dos termos que esses cronistas utilizaram com maior ou menor rigor, com paixão ou simples fruição de observador para descrever a Vila Rica de João de Deus de Castro Lobo, uma sociedade que viveu inicialmente sufocada pelo fisco e posteriormente pela vigilância de seus administradores.

João de Deus de Castro Lobo foi compositor, organista, regente e mestre da capela, um dos músicos mais prolíficos e atuantes na Capitania e posterior Província de Minas Gerais. Nasceu em 16 de março de 1794 naquela Vila Rica que brilhava aos olhos dos reis portugueses e que sustentava a pompa e a opulência do além-mar; mas que agora, como observou José Elói Otoni quatro anos depois do nascimento de João de Deus, caminhava para a sua ruína. A família de João de Deus de Castro Lobo era numerosa e já nos inícios do século XVIII oferecia para aquela sociedade diversos profissionais, como furriéis, latoeiros, ferreiros e, obviamente, músicos. Filho de Gabriel de Castro Lobo (1763-?) e Quitéria da Costa e Silva, teve ainda dois irmãos músicos: Carlos de Castro Lobo (1803-?), que se transferiu para a corte no Rio de Janeiro, e Gabriel de Castro Lobo Júnior (1798-?). O pai foi músico ativo como instrumentista e regente em várias irmandades e no Senado da Câmara; oferecia serviços como trompista e trombeteiro no regimento de linha.

Os avós paternos de João de Deus, Manuel de Castro Lobo e Rosa Vieira dos Santos Braga (1724-1809),

---

7 OTTONI, José Eloi. Memória sobre o estado atual da capitania de Minas Gerais, de 1798. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, v.30, 1908, p.303-318.

8 VEDRA, Basílio Teixeira de Sá. Informação da capitania de Minas Gerais. 1805. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, v.4, 1897, p.673-683.

9 MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. p.129.

10 D'ORBIGNY, Alcides. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. p.149.

tiveram ainda dois irmãos, quais sejam: Antônio de Castro Lobo, que foi ferreiro, e Gregório de Castro Lobo, músico e regente. É conhecida, ainda, sua avó materna, Magdalena Costa, e alguns contemporâneos de Gabriel de Castro Lobo, como José de Castro Lobo (1758-1782), Paulo de Castro Lobo, que era furriel, e Miguel de Castro Lobo, todos provavelmente filhos de Manuel. Existem algumas mulheres com o mesmo sobrenome, como Andressa, Crisóstoma e Luísa e outros homens, como Luís, João Manuel, Gonçalo e Domingos, cujo grau de parentesco ainda não foi possível identificar.

Ao contrário do que se poderia imaginar sobre as observações nada animadoras dos cronistas do final do século XVIII e início do XIX, a família de João de Deus de Castro Lobo parece ter vivido em condições favoráveis. No recenseamento de 1804, Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa e Silva declararam ter a posse de uma casa própria e dar moradia, além de seus três filhos, a dois agregados, Antônio e Luíza, pardos forros; a onze escravos, com idades entre dois e quarenta anos; e a um branco, Antônio Alves Teixeira, meirinho da Fazenda Real. Em 1820 a família de João de Deus se declarava abastada e sem empenhos.[11] O ambiente facilitou, de certa forma, que os filhos de Gabriel de Castro Lobo desenvolvessem a arte da música. João de Deus ainda freqüentou as aulas de gramática latina ministradas pelo professor Padre Silvério Teixeira de Gouveia. Num atestado emitido em 12 de dezembro de 1819, o Padre Silvério declarou que: "*João de Deus de Castro Lobo deu princípio ao estudo de gramática latina nessa minha aula, estando perfeitamente instruído, e a sua conduta sempre foi digna de louvor, e por essas circunstâncias sempre mereceu a minha particular estima e foi digno de todo merecimento*".[12]

É muito provável, dada a natureza da sociedade colonial, criada e mantida sob a égide constante do catolicismo, que a vida musical de João de Deus de Castro Lobo tenha se iniciado em Vila Rica, como um menino-cantor, mais propriamente um *tiple* de coro de igreja. Para continuar o envolvimento com música ou fazer dela sua fonte de sobrevivência, o caminho natural seria depois atuar como instrumentista em conjuntos contratados para festas particulares ou religiosas. Todavia, a primeira referência documental sobre sua atividade como músico é de 1811, quando foi contratado como regente de uma orquestra de dezesseis músicos para a abertura da temporada de teatro na Casa da Ópera de Vila Rica, ocasião em que recebeu cerca de novecentos réis pelo serviço.[13] Um ano mais tarde, João de Deus assinou – juntamente com seu pai e seu irmão Gabriel Júnior – uma petição que previa a criação da Confraria de Santa Cecília de Vila Rica. Posteriormente, em 1815, a família Castro Lobo assinou seu termo de filiação e compromisso com a mesma Confraria. Na época, João de Deus tinha 21 anos e seus irmãos Gabriel Júnior e Carlos de Castro Lobo respectivamente dezessete e doze anos.[14] Essa parece ter sido a única associação religiosa da qual fez parte João de Deus, muito embora tenha servido como acólito na Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica. Mesmo não se filiando a outras agremiações, prestou serviços como organista e compositor à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo e a da Penitência de São Francisco de Assis, entre 1818 e 1826. Simultaneamente aos serviços prestados em Vila Rica, atendia às funções de mestre da capela na Catedral de Mariana, último posto ocupado durante a sua vida eclesiástica.

Na sociedade colonial era comum que as famílias reservassem um filho homem para se tornar padre ou uma filha para servir como freira. Isso era uma garantia de ascensão social, sobretudo para pobres, mestiços e filhos ilegítimos. E foi o que aconteceu com João de Deus de Castro Lobo, de livre vontade, como foi afirmado nos processos chamados *De genere, vita et moribus* – literalmente uma inquirição sobre as origens étnicas, sociais e os antecedentes morais do candidato; mas considere-se aí a força da tradição. No Brasil, esses processos eram aparentemente mais rigorosos do que em Portugal, sobretudo porque a sociedade que se formava não só permitia, mas também incentivava a miscigenação. Isso pode ser observado principalmente no número e na natureza das perguntas sobre o postulante: na Colônia eram feitas vinte e cinco e no Reino nove. Enquanto em Portugal bastava saber se o requerente era de *animo* livre, isto é, se sua candidatura era de livre e espontânea vontade, no Brasil perguntava-se, por exemplo: "*É corcovado, aleijado da perna, braço, dedo, ou tem alguma deformidade que causa escândalo? É falto da vista, principalmente do olho esquerdo, ou tem tal deformidade que causa espanto? É enfermo de lepra, gota-coral ou de outra doença contagiosa*"?[15]

Uma vez obtidas as respostas favoráveis por parte das testemunhas arroladas, o passo seguinte para João de Deus foi requerer as ordens do diaconato. Para isso, pediu à Câmara Eclesiástica a abertura de tais processos,

---

[11] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, sem código. Ver: MATIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais*, Vila Rica – 1804. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 208p.

[12] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, sem código.

[13] Ver: FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*; como era Gonzaga? e outros temas mineiros. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. p.134; RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p.537. ÁVILA, Afonso. *O teatro em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto, Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978. p.10. A informação, segundo Eduardo Frieiro, foi veiculada pelo jornal *A Ordem* da cidade do Rio Pomba (MG), em 1898. De acordo com este periódico, a temporada teatral, iniciada em 20 de janeiro de 1811, incluiu as seguintes peças: *Zaíra, Salteadores, Batalha de Saragoça, Peão Fidalgo e Escola de Maridos* de Molière.

[14] Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Livro de entradas dos irmãos da Confraria de Santa Cecília de Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto no ano de 1815, sem código.

[15] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, sem código.

objetivando ingressar no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte de Mariana. Como se não bastassem as especulações sobre a moral, o comportamento e as origens do candidato, os processos no Brasil ainda levantavam questionamentos sobre seu patrimônio e o de sua família. Previa-se a conversão desses bens em "patrimônio eclesiástico" para a ordenação do postulante. Coube aos pais de João de Deus confirmar a doação de duas casas "*em bom estado, cobertas de telhas e assoalhadas com seu pátio e quintal bastantemente* [sic] *grande, todo murado com pedra, bananal e outras plantações,* [...] [casas de] *situação no centro dessa mesma vila e que muito bem valiam*".[16]

O Seminário de Mariana foi o estabelecimento de ensino que mais atraiu os interesses dos habitantes das Minas, principalmente dos grupos sociais mais abastados que não queriam mandar seus filhos para Coimbra. Fundado em 1749 por Dom Frei Manuel da Cruz, o Seminário passou a ser o principal formador de clérigos para a Capitania de Minas Gerais. Funcionou sem maiores problemas até o ano de 1816, quando foi fechado por falta de dinheiro. Em 1820, Dom Frei José da Santíssima Trindade tomou posse no Bispado de Mariana, reabriu o Seminário e no mesmo ano recebeu João de Deus como um de seus primeiros alunos. Na época, João de Deus era um dos "*22 alunos, com pensão de 125 escudos romanos*", ao lado de outros "*doze na classe de pobreza*".[17] No estabelecimento em Mariana, João de Deus teve aulas de Moral, Filosofia, Teologia Dogmática e de Latim. Depois de um ano, foi habilitado ao diaconato e às quatro ordens menores; mais tarde, ao presbiterado. Já como presbítero, assumiu a função de mestre da capela e nela permaneceu até o ano de sua morte em 1832, quando o cargo foi assumido por José Felipe Correia Lisboa. A atividade musical na Catedral de Mariana garantiu-lhe um emprego seguro com um ordenado pago anualmente pela Real Fazenda. Todo mestre de capela era obrigado a cumprir determinadas funções e com João de Deus não foi diferente. Citando o regimento:

> "[O mestre de capela é] *obrigado a cantar todas as Vésperas de dias clássicos, como mais as Missas das Terças de todos os domingos e dias santos, e em todas as mais solenidades que lhe* [ordenarem] *o Prelado ou o Cabido. E ainda, cantará mais as Completas dos sábados da Quaresma e por cada vez que dela faltar ou a alguma Vésperas, o* [multaremos] *em seis mil réis, e sendo essa de dignidade, em oitocentos réis, e não sendo Missa de dignidade, em quatrocentos réis*".[18]

João de Deus morreu aos 38 anos de idade e foi enterrado no cemitério da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis de Mariana. As suas obras foram reproduzidas por diversos copistas em várias localidades da Capitania de Minas, nos mais distantes povoados e vilas. Hoje, é visto por alguns especialistas como o representante da Escola de Mariana ou como o último compositor de uma sociedade fundada nas bases da economia mineradora e do absolutismo monárquico, encerrada entre os anos de 1814 e 1815. Absorveu as manifestações e as técnicas de seus antecessores e assimilou as mudanças na linguagem que o tonalismo ia adquirindo com o advento do romantismo. Músico versátil, serviu às funções religiosas e à Casa da Ópera. Mostrou-se conhecedor do contraponto e da técnica da orquestração, numa época em que as transformações sociais, econômicas e políticas efervesciam no cotidiano e na mentalidade do homem colonial. Foi contemporâneo do já conhecido músico da corte, o Padre José Maurício Nunes Garcia. Isolado e longe do centro administrativo da Colônia e do Império, João de Deus entrecruzou música e religiosidade, procurando os vieses das formas da linguagem e da funcionalidade social. O tempo de vida de João de Deus foi um período crítico, contrapondo o Antigo e o Novo Regime, e alterando os rumos de uma sociedade que apesar de absorver ideais revolucionários, continuou escravista.

Maurício Mário Monteiro
Universidade Anhembi Morumbi

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978. 44p.

D'ORBIGNY, Alcides. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 190p.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*; como era Gonzaga? e outros temas mineiros. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 184p.

MATIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais*, Vila Rica – 1804. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 208p.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. 243p.

OTTONI, José Eloi. Memória sobre o estado atual da capitania de Minas Gerais, de 1798. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, v.30, 1908, p.303-318.

RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 765p.

VEDRA, Basílio Teixeira de Sá. Informação da capitania de Minas Gerais. 1805. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, v.4, 1897, p.673-683.

---

[16] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, sem código.

[17] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Carta de Dom Frei José da Santíssima Trindade, sem código.

[18] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Regimento da Santa Sé de Mariana, 1759, sem código.

Mariana de João de Deus de Castro Lobo

O músico João de Deus de Castro Lobo nasceu em Mariana num momento em que a cidade consolidava uma ampla reforma urbana, iniciada na década de 1740 sob o comando do engenheiro militar José Fernandes Pinto de Alpoim. A ocupação da região tivera início com a chegada, em 1696, das bandeiras de Miguel Garcia e do Coronel Salvador Fernandes Furtado, que estabeleceram o primitivo núcleo de povoamento em Matacavalos, nas proximidades do ribeirão denominado de Nossa Senhora do Carmo, onde foi erguida uma capela. Dali, a ocupação expandiu-se, por um lado, para o morro vizinho, em torno da Igrejinha de São Gonçalo – caminho por onde chegaram, no século XIX, alguns viajantes estrangeiros vindos de Ouro Preto -, e, por outro, pela planície localizada mais abaixo, a oeste, onde se levantou a Capela da Conceição, que se tornou posteriormente a Sé. Em 1745, com a decisão régia de que a Vila do Carmo, criada em 1711 e apontada como cabeça do território das minas até 1721, se constituiria como sede de um novo bispado, não só passou pelas referidas reformas, cujo intento era dar-lhe mais dignidade e ordenação – contornando os difíceis problemas oriundos das constantes cheias do ribeirão -, como também foi elevada à categoria de cidade com o nome de Mariana, o mesmo da esposa austríaca do Rei Dom João V.

Nos últimos anos do setecentos – como se percebe pela "Planta da Cidade de Mariana" (segunda metade do século XVIII), pelo "Mapa da Cidade de Mariana" (c.1796-1801) e pela vista urbana pintada por J. Martins Braga (1824) -, a urbe remodelada apresentava-se, na maior parte de sua extensão, sob a forma de um desenho retilíneo e retangular, onde ruas de sentido norte-sul cruzavam-se harmonicamente com outras de sentido leste-oeste. Nele destacavam-se nove áreas interligadas entre si: a da Matriz, contornada pelas Ruas Direita e da Sé; a da Capela de Santana, onde achava-se o Hospital da Misericórdia; a do Rosário, no arraial primitivo, em cujas cercanias os devotos da Santa erigiram a sua própria capela; a dos Monssus, mais abaixo do Rosário, cujo nome adviera da presença de dois franceses chamados pitorescamente de *monsieurs* pelos habitantes locais; a de São Gonçalo, acessada pela ladeira de mesmo nome; a do edifício da Câmara e Cadeia, situada num largo onde também se plantavam as importantes Igrejas das Confrarias do Carmo e de São Francisco; a do Chafariz fincado logo atrás do prédio da Matriz, estendida pelos quarteirões delineados pela Rua da Olaria; a das Ruas Nova e dos Cortes, situada acima do Largo da Câmara e encabeçada pela Igreja de São Pedro; e, enfim, pelos edifícios do Seminário e do Palácio Episcopal, mais afastados e abaixo da Olaria. Como o Ribeirão do Carmo recebia as águas perpendiculares dos Córregos do Seminário e do Catete, formando os três cursos as margens em cujo interior construíra-se a parte principal da Cidade, Saint-Hilaire, em 1816, observou curiosamente que Mariana localizava-se em uma península.

Foi na segunda metade do século XVIII, após a chegada do primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (1748-1764), e a fixação do traçado de Alpoim, que a maior parte das igrejas foi efetivamente construída, algumas permanecendo inacabadas por décadas. A própria Matriz recebeu importante incremento por parte deste prelado. Na área da Rua Nova, as Igrejas das Mercês (composta por crioulos), da

Arquiconfraria do Cordão (por pardos) e de São Pedro dos Clérigos começaram a ser levantadas após a reforma urbana. A do Rosário, que congregava africanos, teve início em 1752. As do Carmo e de São Francisco, tradicionalmente promovidas por grupos dirigentes locais, só foram terminadas no início do XIX. O próprio edifício da Câmara e Cadeia iniciou-se em 1768 e foi concluído apenas em 1798, tendo nos seus fundos a Capelinha do Senhor dos Passos. No total, quando João de Deus crescia na Cidade de Mariana, existiam, entre capelas e igrejas, suntuosas, inacabadas ou em ruínas, onze edifícios. Havia ainda o prédio do Seminário, do qual constava a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte.

O desembargador José João Teixeira Coelho, que atuou no serviço de Sua Majestade, afirmou em 1780 que Mariana estava num dos lugares mais agradáveis que havia nos matos, com ares puros e águas excelentes. Ressaltando que os edifícios eram baixos e de madeira, o arruamento regular e os templos decentes, descreveu ainda a existência de chácaras nas vizinhanças capazes de abastecer os moradores e mesmo Vila Rica de hortaliças e frutas. Diferentes viajantes observaram que Mariana encontrava-se mais perto do nível do mar do que a vizinha Ouro Preto, o que lhe conferia um clima mais quente e agradável. Em torno de 1810, o comerciante John Mawe definiu a cidade como pequena, mas limpa e bem edificada. Saint-Hilaire destacou a presença de ananases, umbaúbas e gervões. As casas, cujos tetos não avançavam além das paredes, pareceram-lhe mais conservadas e muito menos tristes que as de Vila Rica, mas os muitos chafarizes nada apresentavam de notável. Pela mesma época, os naturalistas Spix e Martius assinalaram as casinhas asseadas, construídas regularmente em ruas largas. Richard Burton, quase meio século depois, descreveu a cidade como situada numa bacia do contraforte da Serra do Itacolomi, onde o nevoeiro matinal às vezes se transformava em chuva, provocando resfriados graves. Os referidos naturalistas, aliás, já haviam sido informados pelo doutor Luís José de Godói Torres, médico da Câmara desde 1797, que as doenças dominantes na localidade eram erisipelas, hidropisia, febre surda, diarréias, ciática nervosa e, como em todas as Minas, sífilis. Burton reclamou do calçamento, segundo ele bom apenas para os pedicuros, e salientou que, a despeito da ocorrência de alguns bons sobrados, as casas eram em sua maioria térreas, feitas de adobe, caiadas e com janelas de guilhotinas e rótulas. Notou que os chafarizes, antigos e curiosos, eram enfeitados com delfins esculpidos e pintados. Tomando uma vista geral do núcleo urbano a partir da Igreja de São Pedro, percebeu que a massa branca de casas contrastava com a terra vermelha e os montes de jacutinga resultantes das antigas escavações minerais.

Na verdade, o núcleo urbano de Mariana vinha sofrendo com a decadência da mineração desde as décadas de 1760 e 1770. Em 1756, quando o provedor da Fazenda de Minas, a pedido do Conselho Ultramarino, enviou a Lisboa uma lista dos negociantes, mineiros e roceiros mais bem-sucedidos da Capitania, foram indicados 29 homens abastados vivendo na Cidade Mariana, dos quais apenas três não eram mineradores. Nas primeiras décadas do oitocentos, no entanto, os viajantes indicavam outra realidade. Mawe viu um comércio local muito reduzido. Spix e Martius concluíram que a simpática urbe havia perdido a opulência em função do esgotamento das jazidas minerais, em especial no Morro de Santana. Saint-Hilaire disse não haver mais do que faiscadores nos córregos e quatro lavras em exploração; o comércio, limitado ao consumo interno, reduzia-se a poucas lojas e a dois ou três comerciantes ricos. Ainda que tais impressões pudessem ser talvez exageradas, em particular por concernirem aos limites urbanos e desconsiderarem o avanço das atividades agropastoris nas áreas circunvizinhas do Termo de Mariana, o fato é que a cidade não poderia mesmo ter passado incólume à crise da mineração.

Embora os viajantes tenham variado na estimativa do número de casas e habitantes marianenses, a sede do Bispado possuía em torno de seiscentas moradas e 3,5 mil residentes por volta de 1810. No total não havia desequilíbrio entre a população masculina e a feminina, mas, quando isolados os escravos, que correspondiam a um terço do conjunto, o número de homens alcançava os sessenta por cento. O grupo de áreas de ocupação mais antiga – São Gonçalo, Rosário e Monssus -, bem como o das de ocupação mais recente – o Largo da Câmara e os quarteirões ligados à Rua Nova – eram os locais mais construídos, com um quarto das residências cada um. Se, tendencialmente, nas primeiras áreas encontravam-se os moradores de mais baixa renda e nas últimas os de renda intermediária, era nos sobrados em torno da Matriz que viviam os abastados. No Largo do Chafariz, por exemplo, local decisivo da sociabilidade por acolher festas, curros e cavalhadas, achava-se a luxuosa casa de Fortunato Rafael Arcanjo, uma das maiores fortunas marianenses, que teve papel político proeminente nas décadas de 1820 e 1830 ao presidir a Câmara por duas vezes. Na Rua da Olaria moravam outros dois importantes membros do grupo dirigente local: o doutor João de Sousa Barradas, que serviu várias vezes como vereador e foi avô materno de Bernardo de Vasconcelos; e o já mencionado doutor Luís José de Godói Torres, cujo papel nos acontecimentos locais referentes à Independência do Brasil tornou-se relevante. Em sua maioria, os domicílios de Mariana eram simples, isto é, compostos por famílias nucleares de pais e filhos, ou singulares, sendo a maioria destes últimos formados por indivíduos solteiros ou viúvas. Juntas, essas duas categorias domiciliares somavam, dependendo da área em questão, de setenta a oitenta por cento do total de residências. Como a distribuição dos escravos pelas casas não destoava muito dessas porcentagens, pode-se dizer que, no período pós-mineração, como regra geral, havia um número grande de pequenas famílias e de indivíduos solitários que pos-

suíam uns poucos cativos. Em média, cada moradia possuía cinco ou seis moradores.

Entre 1808, ano da chegada da Família Real ao Brasil, e 1833, quando Ouro Preto foi palco de uma sedição – o quarto de século em que João de Deus de Castro Lobo praticamente viveu sua adolescência e idade adulta -, a Cidade Mariana, como de resto quase toda a Província de Minas Gerais, experimentou os ânimos despertados por uma vida política agitada. Parte desse agito pode ser percebida quando são lidas algumas das correspondências escritas pelos camaristas no período. Em 1808 e 1816, os oficiais da Câmara regozijaram-se junto à Alteza Real, respectivamente, pela vinda da Corte e pela elevação do Brasil à condição de Reino Unido, colocando-se à disposição do monarca com seus bens, fortunas e vidas, e lembrando-lhe que, quando da fundação da urbe em 1711, seu augusto bisavô a havia batizado com o honroso nome de *Leal* Vila de Nossa Senhora do Carmo. A primeira dessas duas missivas foi pessoalmente conduzida ao rei em nome da Câmara pelo doutor Luís José e pelo doutor Manuel Inácio de Melo e Sousa, que anos depois presidiria a Província. Em março de 1822, os camaristas, descontentes com o que consideravam os decretos re-colonizadores vindos de Lisboa, exaltaram o então príncipe Dom Pedro pelo "Dia do Fico". No mês seguinte, sob o comando do mesmo doutor Luís José e do doutor Agostinho Marques Perdigão Malheiros, receberam-no quando viajou a Ouro Preto com o intuito de serenar os ânimos. Em junho, ainda congratulavam-se com a proposta de convocação de uma Assembléia Geral, compreendendo-a como a melhor forma de manter o Brasil unido a Portugal. Em outubro, contudo, já comemoravam a fundação do Império do Brasil aclamando Dom Pedro, no dia 12, como o primeiro imperador. Depois dos tumultuados anos pedrinos e da Abdicação, Mariana dividiu-se diante do golpe conservador que em 1833 depôs por alguns meses o presidente e o vice-presidente da Província, Manuel Inácio de Melo e Sousa e Bernardo de Vasconcelos.

O período, portanto, foi marcado por certa polarização, fosse em torno da Independência, fosse pelas visões distintas relativas à organização política do novo Império. Em Mariana, ainda que não se encontrassem estruturadas as instituições partidárias das décadas seguintes, contrapuseram-se, grosso modo, liberais e conservadores de diferentes posturas e idéias. Um dos capítulos decisivos desse jogo foi o que envolveu o Bispado de Mariana, opondo muitas vezes não somente liberais mais convictos e o prelado marianense, mas também este último e o seu próprio Cabido. Conflitos dessa natureza não eram novidade nas Minas. Já o primeiro bispo enfrentara intensos dissabores em decorrência dos choques com as autoridades régias e os membros capitulares que, embora devessem ajudá-lo no governo do Bispado, multiplicavam-se em facções. Na raiz de tais dificuldades estava o Regime de Padroado, que, vigorando durante os períodos colonial e imperial, estabelecia que os negócios eclesiásticos deveriam ser administrados pelos monarcas. Esse quadro assumiu, porém, coloração particular no contexto das lutas anteriores e posteriores à Independência do Brasil, seu peso recaindo especialmente sobre Dom Frei José da Santíssima Trindade, bispo de Mariana entre os anos de 1820 e 1835, que ordenou João de Deus no dia 22 de dezembro de 1821. O prelado, português de nascimento, foi acusado de falta de patriotismo frente aos interesses brasileiros e mesmo ao novo Império. Em setembro de 1821, ficou logo mal afamado por negar-se a jurar quatro artigos da Constituição portuguesa referentes à liberdade de imprensa e pensamento. Conquanto tivesse, um ano depois, comparecido à aclamação de Dom Pedro I, não aceitou, de regresso a Mariana, que os "patriotas" tivessem trocado o nome da coleta *pro Rege* para *pro Imperatore*. Novo conflito ocorreu quando em 1829 demitiu o padre Antônio José Ribeiro Bhering da cadeira de professor de Filosofia e Retórica do Seminário por este, em sua opinião, propagar durante as aulas idéias subversivas. Bhering, que comporia a vereança de 1833 a 1836, formava um grupo de clérigos liberais, dentre os quais havia também os que compunham o Cabido. Em fins de 1830, nova tensão resultava da oposição do bispo à proposta de que fosse permitido realizar matrimônios em capelas filiais sem licença da autoridade eclesiástica. Neste caso, o conflito entre o Bispado e o Conselho Geral da Província levou Manuel Inácio de Melo e Sousa a proferir discursos contra a posição do prelado. Depois da Abdicação, Bhering e Manuel Inácio denunciaram ainda à Regência alguns frades portugueses ligados a Dom Frei José.

No relatório que o bispo enviou à Santa Sé em 1827, começava dizendo que seus primeiros esforços haviam sido aplicados na reestruturação do Seminário, que, na ocasião de sua chegada, achava-se totalmente abandonado. A instituição havia sido erigida por Dom Frei Manuel da Cruz em 1750, que, contando com o precioso auxílio do abastado lavrador José Torres Quintanilha, constituiu seu patrimônio adquirindo uma chácara com sete moradas de casas na Rua da Olaria, assim como uma outra localizada depois do córrego e denominada da Intendência. Nesta última fixou-se o Seminário, cujos propósitos consistiam não apenas na melhor formação do clero mineiro – como ocorreu, por exemplo, com o Cônego Luís Vieira da Silva, estudante e professor do educandário, e futuro inconfidente -, mas também na oferta de estudos aos filhos dos grupos dirigentes locais que desejassem depois seguir para a Universidade de Coimbra. O edifício sofreu mudanças com o tempo, mas, na época de João de Deus, tinha a forma de um quadrilátero alongado e irregular, apresentando na fachada, mais para a esquerda, a entrada da Capela da Boa Morte. A parte direita da casa reservava-se para as aulas e a esquerda para os cubículos dos internos, cujas portas abriam para um corredor comum. No meio estendia-se um pátio para o lazer dos alunos. Seus estatutos, elaborados por Manuel da Cruz e baseados nos regulamentos jesuítas, além de preverem o ensino de aulas de Gramática, Filosofia, Retórica e Teologia,

impunham uma gama de preceitos disciplinadores. Ademais das exigências relativas às orações, aos estudos e à comunhão, os estatutos proibiam a circulação inútil fora dos cubículos, a saída do Seminário sem a companhia do reitor ou de algum dos padres mestres e a conversa com pessoas, principalmente mulheres, à porta da Capela da Boa Morte. Quando Saint-Hilaire o visitou, encontrou-o abandonado havia vários anos e em ruínas. Não à-toa, em 1816 os camaristas propuseram um projeto de instalação no prédio de um Colégio de Artes e Disciplinas Eclesiásticas, o que acabou não vingando. Richard Burton, todavia, visitando-o na década de 1860, após as reformas implementadas por Dom Frei José da Santíssima Trindade e Dom Antônio Ferreira Viçoso, bispo entre 1844 e 1875, descreveu o educandário como sendo notável pela limpeza e ordem, assinalando a fila dupla de camas de ferro, as longas mesas nos refeitórios, as salas de aula cumpridas, as filas de carteiras e os mapas antiquados.

Abaixo do Seminário e à margem do caminho que levava a Guarapiranga, estirava-se o novo Palácio dos Bispos, em forma de "L", com um corpo de habitação principal e duas alas. Seus jardins, bastante afamados, tiveram os contornos delineados na mencionada "Planta da Cidade de Mariana", dividindo-se em sete quadriláteros de formas e tamanhos diferentes, entremeados por corredores de passeio. Saint-Hilaire pôde vê-lo das elevações próximas, mas, quando requereu a dois sacerdotes prostrados numa das janelas do edifício a permissão para adentrá-lo, ouviu a resposta enfadada de que era necessária a autorização do vigário-geral. Spix e Martius foram informados de que o Palácio possuía uma boa biblioteca e um museu de curiosidades naturais, havendo no jardim um viveiro de fruteiras européias que ali davam muito bem. Burton, por seu turno, foi nele recebido pelo próprio Dom Viçoso, que, com oitenta anos de idade e vestido de cor-de-rosa, deu-lhe o anel a oscular e levou-o à biblioteca, onde pareceu haver-lhe obras sobretudo teológicas, bem como fantasiosos medalhões e retratos de filósofos clássicos.

João de Deus de Castro Lobo certamente teve bastante familiaridade com os edifícios e personagens do Seminário e do Palácio Episcopal de Mariana, dado que, como se disse acima, tornou-se sacerdote em 1821. Também a Catedral, igreja onde trabalhou, foi por ele bastante freqüentada, o que sugere conhecimento acerca das intrigas capitulares. Desdobrada da capela primitiva dedicada a Nossa Senhora da Conceição, a Catedral de Mariana sofreu obras pela metade do setecentos, das quais participaram o empreiteiro Manuel Francisco Lisboa, pai do Aleijadinho, os entalhadores José Coelho Noronha, Francisco Vieira Servas e José de Meireles Brito, além do conhecido pintor Manuel da Costa Ataíde, natural da mesma Cidade, onde, em 1818, tornou-se professor das Artes de Pintura e Arquitetura. Também nela atuou o prestigiado construtor José Pereira Arouca, que, entre as décadas de 1750 e 1790, realizou obras diversas nas Igrejas de São Pedro, de São Francisco de Assis (em cuja Ordem Terceira professou), das Mercês e do Carmo, na Casa de Câmara e Cadeia, na Casa Capitular (situada atrás da Matriz), no Seminário da Boa Morte, no Palácio, em calçadas, chafarizes e pontes. A Catedral, vigorosa construção de pedra e cal, tinha um frontispício sóbrio, um óculo envidraçado, duas torres de seção quadrada e um relógio. Em seu interior, os altares laterais, em dossel como o púlpito, apresentavam colunas torsas ou consolos. No coro, havia o imponente órgão cercado de figuras de anjos, construído em Hamburgo, na Alemanha, por Arp Schnitger, e presenteado ao Bispado pela Coroa portuguesa em 1753. Ao seu lado, no teto da nave, uma pintura da Virgem da Assunção encimada por bandeiras imperiais. No altar-mor de talha dourada, a mesma Senhora depositava-se no retábulo. No teto, em perspectiva, aparecia a pintura feita pelo português Manuel José Rebelo de Sousa, a quem Dom Frei Manuel da Cruz sugestivamente mandou representar santos exemplares que haviam sido cônegos: São Torquato, São Félix de Toledo, São Lourenço, São Félix de Braga, Santo Evâncio, São Martinho, São Julião, São Gudila e São Pedro Arbués. Provavelmente, o primeiro bispo de Mariana valia-se de tal recurso pedagógico já pressentindo os problemas que lhe traria o clero capitular, drama também experimentado sete décadas mais tarde por Frei José da Santíssima Trindade. A curta vida de João de Deus foi, por isso, marcada pelas incertezas e tensões que definem períodos de mudança.

Marco Antonio Silveira
Universidade Federal de Ouro Preto

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Francisco Eduardo de. Poder local e herança colonial em Mariana: faces da Revolta do 'Ano da Fumaça' (1833). In: *Termo de Mariana*: história e documentação. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.127-135.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. Homens ricos em Minas colonial. In: BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera Lúcia Amaral (org.). *Modos de governar*: idéias e práticas políticas no Império Português, séculos XVI a XIX. São Paulo: Alameda, 2005. p.361-84.

ARQUIVO Histórico Ultramarino. Avulsos de Minas Gerais. Carta de Domingos Pinheiro, provedor da Fazenda de Minas, informando o Secretário de Estado sobre a remessa da relação na qual se discrimina o número de homens de negócio, mineiros e roceiros que vivem na Capitania de Minas. Cx.70, doc.41, 25 jul. 1756.

AS CÂMARAS Municipais e a Independência. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Arquivo Nacional, 1973. 2v.

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 366p.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Nacional, 1968. 311p.

CHAVES, Cláudia; PIRES, Maria do Carmo; MAGALHÃES, Sônia Maria. *Casa de Vereança de Mariana*: 300 anos de história da Câmara Municipal. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2008. 268p.

COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais (1782)*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Público Mineiro, Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, 2007. 399p.

FONSECA, Cláudia Damasceno. O espaço urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In: *Termo de Mariana*: história e documentação, Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.27-66.

GONÇALVES, Andréa Lisly. Minas Gerais nos primeiros anos das Regências: elites declinantes e acomodação política. In: CHAVES, Cláudia; SILVEIRA, Marco Antonio (org.). *Território, conflito e identidade*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2007. p.207-224.

LEWCOWICZ, Ida. Espaço urbano, família e domicílio (Mariana no início do século XIX). In: *Termo de Mariana*: história e documentação. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.87-97.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2 v.

MATOS, Raimundo José da Cunha. *Coreografia histórica da Província de Minas Gerais (1837)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 2v.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. 243p.

MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, *Revista do Departamento de História*, Universidade Federal de Minas Gerais, v.9, 1989, p.96-120.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. 180p.

REIS, Nestor Goulart; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira; BRUNA, Paulo Júlio Valentino. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, FAPESP, 2000. 411p.

RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro (org.). *Os relatos decenais dos Bispos de Mariana enviados à Santa Sé*. Mariana: Dom Viçoso, 2005.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 378p.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*, 1817-1820. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 3v.

TIRAPELI, Percival. *As mais belas igrejas do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Metalivros, 2000. 299p.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana*: subsídios para a sua história. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2v.

A Obra

PAMM 18 – **Matinas de Natal**
(quatro vozes, violinos I e II, violoncelos I e II ou contrabaixo, flautas I e II, trompas I e II)
Duração aproximada: 60 minutos
Edição: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan

Embora destinadas ao dia 25 de dezembro, as Matinas de Natal eram celebradas na noite do dia 24, antes da primeira Missa solene. Além das ordens monásticas e religiosas, essas Matinas eram cultivadas, no Brasil, até fins do século XIX, em igrejas diocesanas, conforme a tradição de cada localidade. Em sua forma litúrgica solene, contudo, as Matinas de Natal não são mais realizadas, muito embora seus Responsórios possam ser executados nas Missas durante o Tempo do Natal, como trechos isolados (canto de entrada, Ofertório, Comunhão e saída).

De acordo com o rito tridentino, na introdução das Matinas de Natal são rezados secretamente, isto é, em voz baixa, o *Pater noster*, a *Ave Maria* e o *Credo*. Após essa Oração Tríplice são cantados, em cantochão, os Versículos *Domine, labia mea* e *Deus, in adjutorium*. Segue-se o Invitatório *Christus natus est* e, por fim, o Hino *Jesu, Redemptor omnium*, também pertinente às Vésperas de Natal. Após essa introdução iniciam-se os Noturnos. Cada Noturno consiste de uma primeira seção, com três Salmos ladeados por suas Antífonas, e de uma segunda seção, com três Lições precedidas por suas Bênçãos e seguidas por seus Responsórios. Entre essas duas seções, demarcando-as, consta um conjunto de entoações, a saber, um Versículo, o Pai Nosso e uma Absolvição. As Matinas de Natal compreendem três Noturnos, em contraste às Matinas que pertencem ao Oitavário Pascal e Pentecostes, com apenas um.

Esta estrutura litúrgica está detalhada na tabela 1. A tabela demonstra que as Lições e os Responsórios recebem, nos livros litúrgicos, um número que é seqüencial, e os Salmos e Antífonas um número não-seqüencial. As demais unidades[19] não são tradicionalmente numeradas. O asterisco assinala aquelas unidades que são mais relevantes do ponto de vista musical – Invitatório, Hino e Responsórios – e cuja estrutura interna será abordada oportunamente.

O texto literário das Matinas de Natal consiste quase todo ele de júbilos pelo nascimento de Jesus. As Lições do Noturno I são extraídas de Isaías, as do Noturno II dos sermões de São Leão e as do Noturno III dos Evangelhos segundo São Lucas e São João. Ressalve-se que, como retrata a tabela 1, não existe um texto especialmente escrito para o nono e último Responsório das Matinas de Natal,

[19] Ver: CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. CASTAGNA, Paulo (org.). *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.

cantando-se, em seu lugar, o Hino ambrosiano *Te Deum laudamus*. Diante da autonomia desse *Hymnus pro Gratiarum Actione*, utilizado em diversas outras funções religiosas, litúrgicas e paralitúrgicas, muitos compositores de Matinas não fizeram questão de compor música para o mesmo. Ou seja, segundo a prática da época, o Responsório IX lacunar era preenchido com um *Te Deum* selecionado a gosto, não necessariamente composto pelo mesmo autor dos Responsórios, ou então esse Hino de Ação de Graças era executado em cantochão.

Tabela 1. Matinas de Natal: estrutura litúrgica.O asterisco ressalta as unidades tradicionalmente musicadas com polifonia.

UNIDADE	*INCIPIT* LITERÁRIO	REALIZAÇÃO
Introdução		
Pai Nosso, Ave Maria, Credo	*Pater noster, qui es / Ave Maria, gratia plena / Credo in unum Deum*	recitação (secretamente)
Versículo	*Domine, labia mea*	recitação
Versículo	*Deus, in adjutorium*	recitação
Invitatório*	*Christus natus est / Venite, exsultemus*	polifonia e cantochão
Hino*	*Jesu, Redemptor omnium*	polifonia e cantochão
Noturno I		
Salmo I com Antífona	*Dominus dixit / Quare fremuerunt / Dominus dixit*	cantochão
Salmo II com Antífona	*Tamquam sponsus / Cæli enarrant / Tamquam sponsus*	cantochão
Salmo III com Antífona	*Difusa est gratia / Eructavit cor / Difusa est gratia*	cantochão
Versículo	*Tamquam sponsus*	recitação
Pai Nosso	*Pater noster, qui es*	recitação (secretamente)
Absolvição	*Exaudi, Domine*	recitação
Bênção	*Benedictione perpetua*	recitação
Lição I	*Primo tempore*	recitação
Responsório I*	*Hodie nobis cælorum*	polifonia
Bênção	*Unigenitus Dei*	recitação
Lição II	*Consolamini, consolamini*	recitação
Responsório II*	*Hodie nobis de cælo*	polifonia
Bênção	*Spiritus Sancti*	recitação
Lição III	*Consurge, consurge*	recitação
Responsório III*	*Quem vidistis*	polifonia
Noturno II		
Salmo I com Antífona	*Suscepimus, Deus / Magnus Dominus / Suscepimus, Deus*	cantochão
Salmo II com Antífona	*Orietur in diebus / Deus, judicium / Orietur in diebus /*	cantochão

UNIDADE	*INCIPIT* LITERÁRIO	REALIZAÇÃO
Salmo III com Antífona	*Veritas de terra / Benedixisti, Domine / Veritas de terra*	cantochão
Versículo	*Speciosus forma*	recitação
Pai Nosso	*Pater noster, qui es*	recitação (secretamente)
Absolvição	*Ipsius pietas*	recitação
Bênção	*Deus Pater*	recitação
Lição IV	*Salvator noster*	recitação
Responsório IV*	*O magnum mysterium*	polifonia
Bênção	*Christus perpetuæ*	recitação
Lição V	*Beata Dei*	recitação
Responsório V*	*In quo conflictu*	polifonia
Bênção	*Ignem sui*	recitação
Lição VI	*Agamus ergo*	recitação
Responsório VI*	*Sancta et immaculata*	polifonia
Noturno III		
Salmo I com Antífona	*Ipse invocabit / Misericordias Domine / Ipse invocabit*	cantochão
Salmo II com Antífona	*Lætentur cæli / Cantate Domino... Cantate Domino / Lætentur cæli*	cantochão
Salmo III com Antífona	*Notum fecit / Cantate Domino... quia mirabilia / Notum fecit*	cantochão
Versículo	*Ipse invocabit*	recitação
Pai Nosso	*Pater noster, qui es*	recitação (secretamente)
Absolvição	*A vinculis peccatorum*	recitação
Bênção	*Evangelica lectio*	recitação
Lição VII	*In illo tempore: Exiit*	recitação
Responsório VII*	*Beata víscera*	polifonia
Bênção	*Per evangelica dicta*	recitação
Lição VIII	*In illo tempore: Pastores*	recitação
Responsório VIII*	*Verbum caro*	polifonia
Bênção	*Verba sancti Evagenlii*	recitação
Lição IX	*In principio erat*	recitação
Hino de Ação de Graças	*Te Deum laudamus*	polifonia ou cantochão

Até o presente, foram localizadas oito Matinas da autoria de João de Deus de Castro Lobo: Matinas de Defuntos, Matinas de Nossa Senhora da Conceição I, Matinas de Nossa Senhora da Conceição II, Matinas de Quinta-feira Santa, Matinas de Santa Cecília, Matinas de São Vicente de Paula, Matinas do Espírito Santo e a presente Matinas de Natal (tabela 2). Algumas dessas obras já foram divulgadas em edição musicológica. É o caso das Matinas do Espírito Santo (AMB 01) e das Matinas de Defuntos ("Seis Responsórios Fúnebres", AMB 43), que integraram o projeto Acervo da Música Brasileira/Restauração e Difusão de Partituras. Além

disso, o Invitatório e os Responsórios II, VI e V das Matinas de São Vicente de Paula, nesta seqüência, foram publicados de modo avulso, dentro da Coleção Música Sacra Mineira, ao final da década de 1970 (respectivamente CMSM 13, 14, 43 e 81; CO-MSM 9). Outro Invitatório, o da Matinas de Natal aqui editadas, foi impresso, isoladamente, dentro da mesma Coleção (CMSM 61; sem referência em CO-MSM). Embora jamais publicadas, à exceção deste Invitatório, as Matinas de Natal de João de Deus já fazem parte do repertório de diversos conjuntos brasileiros, através de uma versão preliminar à presente edição, elaborada coletivamente por Aluízio José Viegas, Ernani Aguiar e Geraldo B. de Souza. Há também um registro em CD, com o Coral Porto Alegre e Orquestra, sob a regência de Ernani Aguiar.[20] É preciso reconhecer, enfaticamente, o mérito desses trabalhos (descritos no Prefácio deste volume), ao mesmo tempo em que se aponta o ineditismo da presente iniciativa de se publicar, na íntegra, as Matinas de Natal de João de Deus de Castro Lobo.

Entre as Matinas atribuídas a esse compositor, dois casos de contrafação (música igual, letras diferentes) foram identificados: as Matinas de Nossa Senhora da Conceição I possuem a mesma música, com leves variações, das Matinas de São Vicente de Paula;[21] e as Matinas de Nossa Senhora da Conceição II correspondem à música das Matinas de Natal aqui editadas. As duas correspondências estão assinaladas na tabela 2. Evidentemente, tais contrafações significam, na prática, o reaproveitamento de uma composição tendo em vista outra ocasião litúrgica. Observe-se que, atentando-se à prosódia da presente obra, nem sempre rigorosa, é mais provável que as Matinas de Natal derivem das Matinas da Conceição II, e não o contrário. Desnecessário dizer, diante da total inexistência de autógrafos, a possibilidade de que esta contrafação tenha sido elaborada por mãos outras das do compositor não deve ser descartada.

Tabela 2. Matinas atribuídas a João de Deus de Castro Lobo, com as respectivas referências de catalogação temática e com as contrafações assinaladas através de colchete.

TÍTULO	CATALOGAÇÃO TEMÁTICA
Matinas de Defuntos	CT-CO, p.117-118
Matinas de Natal	CT-CO, p.111-112; CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29
Matinas de Nossa Senhora da Conceição I	CT-MIOP, n.22, v.1, p.27-28
Matinas de Nossa Senhora da Conceição II	CT-CO, p.110-111
Matinas de Quinta-feira Santa	CT-CO, p.115
Matinas de Santa Cecília	CT-CO, p.109
Matinas de São Vicente de Paula	CT-CO, p.109-110
Matinas do Espírito Santo	CT-CO, p.108

[20] LOBO, João de Deus de Castro. *In Nativitate Domini Ad Matutinum (Matinas de Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo)*; Coral Porto Alegre e Orquestra; Regente Ernani Aguiar. Porto Alegre: [Prefeitura de Porto Alegre, FUMPROARTE, Ministério da Cultura], 2001. CD-199.012.667.

[21] Para complicar ainda mais a situação, a música que é comum às Matinas de Nossa Senhora da Conceição I e às Matinas de São Vicente de Paula também se repete, parcialmente, em outra obra de João de Deus de Castro Lobo, a Novena de Nossa Senhora da Conceição, arquivada no Museu da Música de Mariana sob o código CDO.01.130 (antigo MA ON21). Devo esta informação a Paulo Castagna.

Fontes

PAMM 18 – **Matinas de Natal**

Edição: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan

Descrição

Segue abaixo a descrição detalhada de todas as fontes localizadas e consultadas, ressalvando-se que sua ordenação, aqui, nem sempre coincide com aquela adotada pelos respectivos acervos. Uma fonte corresponde a um conjunto formado por uma ou mais partes cavadas vocais e/ou instrumentais manuscritas elaboradas em uma mesma ocasião. Não foram localizados autógrafos, impressos ou partituras. As fontes principais, e somente estas, são indicadas por seu código no início do aparato crítico e no canto superior esquerdo ao início da partitura (pelo código do acervo). Cada fonte está descrita a partir dos seguintes elementos: **(a)** código da fonte; **(b)** código do acervo; **(c)** código da fonte no acervo; **(d)** código do conjunto; **(e)** transcrição diplomática do enunciado ao início da fonte (função cerimonial, instrumentação, autoria, propriedade, cópia, data, local), entre aspas e em itálico; **(f)** nome atualizado do copista, **(g)** com datas de nascimento e morte ou de florescimento, quando conhecidas; **(h)** local de cópia; **(i)** data de cópia (dia/mês/ano); **(j)** transcrição diplomática da indicação de autoria na fonte quando não explicitada em (e), entre aspas e em itálico; **(l)** número e **(m)** código da parte ou partes vocais e/ou instrumentais; **(n)** dimensões em centímetros (largura x altura), quando disponível; **(o)** código e fotogramas de microfilme onde está reproduzida a fonte, quando houver; **(p)** código de catálogo onde está mencionada a fonte, quando existir.

(a) **(b)** **(c)** **(d)** **(e)** **(f)** **(g)** **(h)**

A_1 – OLS, sem código, C-1. Sem enunciado. Cópia e propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), São João del-Rei (MG), 19/11 a 24/12/1890. Indicação de autoria: "*João de Deos*". 9 partes cavadas: SA, Vln I, Vln II, Vlc I, Vlc II (ou Cb), Fl I, Fl II, Tpa I-II. Dimensões: 30,6 x 23,5 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-20(0062-0167). Catalogada em: CT-CO, p.112.

(i) **(j)** **(l)** **(m)**

(p) **(n)** **(o)**

A_1 – OLS, sem código, C-1. Sem enunciado. Cópia e propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), São João del-Rei (MG), 19/11 a 24/12/1890. Indicação de autoria: "=*João de Deos*=". 9 partes cavadas: SA, Vln I, Vln II, Vlc I, Vlc II (ou Cb), Fl I, Fl II, Tpa I-II. Dimensões: 30,6 x 23,5 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-20(0062-0167). Catalogada em: CT-CO, p.112.

Obs. 1 – Indicação de autoria em Fl II, apenas.

Obs. 2 – Encadernação com capa e enunciado por Luís Batista Lopes (1854-1907): "{em chapa vazada:} *2* / {gr.2:} *Matinas do Natal / pelo Pe / João de Deus / Ribr.º Bastos*".

Obs. 3 – Tpa I-II: clave de sol, sem armaduras, sétima menor acima do som real ("*em Ré*"), quarta justa acima ("*em Sol*"), quinta justa acima ("*em Fá*") e oitava acima ("*em Ut*"). Invitatório: "*em Ré*"; Responsório I: "*em Ré*" (Responso), "*em Sol*" (Presa); Responsório II: "*em Ré*"; Responsório III: "*em Sol*"; Responsório IV: "*em Fá*"; Responsório V: "*em Mib*"; Responsório VI: "*em Ut*"; Responsório VII: "*em Fá*"; Responsório VIII: "*em Ré*".

A_2 – AJV, sem código, C-2. "*Matinas de Natal / por / João de Deus*". Cópia de [Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912)], sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: A. Dimensões: 27,0 x 18,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-20(0062-0167). Catalogada em: CT-CO, p.112.

Obs. – Incompleta.

A_3 – AJV, sem código, C-3. "*Matinas do Natal*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes cavadas: TB. Dimensões: 35,2 x 25,7 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-20(0062-0167). Catalogada em: CT-CO, p.112.

Obs. 1 – Enunciado em T, apenas.

Obs. 2 – Ao final: "*Finis coronat opus*".

B – ORB, 051-3, C-Un. "*Matinas do Natal*". F.R.V., sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 8 partes cavadas: Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl I, Fl II, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 35,3 x 25,4 cm. Microfilme em: BRMGSJrb PUCRJ-26(0360-0414). Catalogada em: CT-CO, p.112.

Obs. 1 – Indicação de cópia em Fl II, apenas.

Obs. 2 – Carimbo circular: "*Orquestra Ribeiro Bastos / São João del-Rei*".

Obs. 3 – Tpa I, II: clave de fá, com armaduras, oitava abaixo do som real.

Obs. 4 – Ao final: "*Segue Tedeum laudamus; acabado o Tedeum, segue a Missa. / E Finis coronat opus*."

C_1 – AHMH, SD.024.00, C-1. "*Matinas in Navitate Domini*". Sem indicação de cópia, sem local, [segunda metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 8 partes cavadas: SATB, Vln I, Vln II, Fl II, Tpa I-II. Dimensões: 32,0 x 24,2 cm.

Obs. 1 – S: tiple.

Obs. 2 – Quase sempre corroídas, fragmentadas ou estilhaçadas.

Obs. 3 – Tpa I-II: clave de sol, sem armaduras, sétima menor abaixo do som real ("*em Ré*"), quarta justa acima ("*em Sol*"), quinta justa acima ("*em Fá*") e oitava acima ("*em Ut*"). Invitatório, Hino: "*em Ré*"; Responsório I: "*em Ré*" (Responso), "*em Sol*" (Presa); Responsório II: "*em Ré*"; Responsório III: "*em Sol*"; Responsório IV: "*em Fá*"; Responsório V: "*em Mib*"; Responsório VI: "*em Ut*"; Responsório VII: "*em Fá*"; Responsório VIII: "*em Ré*".

C_2 – AHMH, SD.024.00, C-2. "*Matinas in Navitate Domini*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Sxhn I. Dimensões: 32,0 x 24,2 cm.

Obs. – Corroída.

D_1 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-1. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Vln II. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

D_2 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-2. Sem enunciado. Cópia de [Anacleto Nunes Maurício Lisboa? (fl.1839-1875)], sem local, [segunda metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 5 partes cavadas: Vln I, Vln II, Bx, Fl I, Fl II. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – Bx, Fl II: incompletas.

Obs. 2 – Vln II, ao final: "*Segue Te Deum*".

D_3 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-3. "*Matinas do Natal*". Cópia de Francisco Patrício da Silva, Ouro Preto (MG), 13/8/1877. Indicação de autoria [rasurada]: "*João de D^s^ Couto*[?]". 1 parte cavada: Vln II. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – Carimbo de propriedade de Francisco Vicente da Costa.

Obs. 2 – Ao final: "*S^e^ Té Deum*".

D_4 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-4. "*Matinas do Natal*". Cópia de Modesto José Ferreira Almeida, sem local, [final do século XIX]. Indicações de autoria: "*João de Deus Couto*", "*J. D^s^ C*", "*J. D. C.*" (outras rasuradas e ilegíveis). 11 partes cavadas cavadas: SATB, Bx, Fl I, Fl II, Cl II, Tpa I, Tpa II, Pst. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – Carimbo de propriedade de Francisco Vicente da Costa.

Obs. 2 – S: tiple.

Obs. 3 – S: "{gr.2:} *Cantada por Francelina P. F. / Francelina Pio Ferreira / 1884*".

Obs. 4 – Tpa I, II: clave de fá, com armaduras, oitava abaixo do som real.

Obs. 5 – Ao final: "*depois de tudo S^e^ Te Deum*".

D_5 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-5. "*Matinas do Natal*". Cópia de Antônio Conegundes da Cruz, sem local, 1884, 12/1884, 14/12/1884, 15/12/1884, 1885. Sem indicação de autoria. 9 partes cavadas: SATB, Vln I, Bx (4 cópias). Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – Carimbo de propriedade de Francisco Vicente da Costa.

Obs. 2 – S: tiple.

Obs. 3 – Bx (cópia 3), ao final: "*Finis coronat opus*".

D_6 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-6. "*Matinas do Natal*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Vln II. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. – Carimbo de propriedade de Francisco Vicente da Costa.

D_7 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-7. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Tpa I-II. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – Incompleta.

Obs. 2 – Tpa I-II: clave de sol, sem armaduras, sétima menor abaixo do som real ("*em Ré*"), quarta justa acima ("*em Sol*"), quinta justa acima ("*em Fá*") e oitava acima ("*em Ut*"). Invitatório: "*em Ré*"; Responsório I: "*em Ré*" (Responso), "*em Sol*" (Presa); Responsório II: "*em Ré*"; Responsório III: "*em Sol*"; Responsório IV: "*em Fá*"; Responsório V: "*em Mib*"; Responsório VI: "*em Ut*"; Responsório VII: "*em Fá*"; Responsório VIII: "*em Ré*".

D_8 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-8. "*Matinas in Nativitate Domine*". Cópia de Margarida Bicalho, sem local, [início do século XX]. Sem indicação de autoria. 3 partes cavadas: SAT. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. 1 – S: tiple.

Obs. 2 – Enunciado em A, apenas.

D_9 – MIOP, 23 (antigo P 18-31, P 07-04, P 12-01), C-9. Sem enunciado. Cópia de Joaquina Alves, Mariana (MG), 3/1/1909. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: B. Catalogada em: CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29.

Obs. – Data posterior, porém pela mesma mão: 1910.

E_1 – MMM, CDO.01.109 (antigo MA-ON08), C-1. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Vln I. Dimensões: 30,0 x 21,0 cm. Microfilme em: BRMGSMAmm PUCRJ-03(0523-0540). Catalogada em: CT-CO, p.111 (como antigo MA-ON06).

Obs. 1 – Ao início: "*Segue o Hymno Jesu Redemptor omnium, af^o^ 225 do Breviario tom; 1.º*".

Obs. 2 – Ao final: "*Breviario t.^o^ 1.º à fs 226*" e "*acabados os Resp.^os^ na ultima Lição, q. he do Sancto Evangelis segue Te Deum Laudamus n.º 18 do Brev.^o^*"

E_2 – MMM, CDO.01.109 (antigo MA-ON08), C-2. "*Matinas do Natal*". Cópia do Padre Carlos Antônio da Silva, sem local, [meados do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Tpa I. Dimensões: 29,2 x 21,5 cm. Microfilme em: BRMGSMAmm PUCRJ-03(0523-0540). Catalogada em: CT-CO, p.111 (como antigo MA-ON06).

Obs. – clave de fá, com armaduras, oitava abaixo do som real.

E_3 – MMM, CDO.01.298, C-Un. "*Matinas in Nativitate Domini*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Bx. Dimensões: 21,0 x 32,2 cm.
Obs. 1 – Ao final, carimbo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana.
Obs. 2 – Ao final: *Tantum ergo* (Hino para a Exposição do Santíssimo Sacramento), não-identificado, incompleto.

E_4 – MMM, CDO.01.037, C-Un. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: B.
Obs. – Transposta e incompleta.

F_1 – MMM, CDO.01.121 (antigo MA-ON17), C-1. "*Matinas*". Cópia de P. Carlos, sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 3 partes cavadas: STB. Dimensões: 31,2 x 21,5 cm. Microfilme em: BRMGSMAmm PUCRJ-03(0726-0766). Catalogada em: CT-CO, p.110.
Obs. 1 – S: tiple.
Obs. 2 – Matinas de Nossa Senhora da Conceição II, cuja música corresponde às Matinas de Natal, à maneira de contrafação.

F_2 – MMM, CDO.01.121 (antigo MA-ON17), C-2. "*Matinas*". Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Vln II. Dimensões: 30,0 x 22,5 cm. Microfilme em: BRMGSMAmm PUCRJ-03(0726-0766). Catalogada em: CT-CO, p.110.
Obs. – Matinas de Nossa Senhora da Conceição II, cuja música corresponde às Matinas de Natal, à maneira de contrafação.

G – SMSCS, sem código, C-Un. "*Matinas*". Cópia de José João Fernandes de Sousa, sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 4 partes cavadas: A, Vln II, Vlc, Tpa II.
Obs. 1 – Indicação de cópia em Fl II, apenas.
Obs. 2 – Tpa II: clave de fá, com armaduras, oitava abaixo do som real.
Obs. 3 – Matinas de Nossa Senhora da Conceição II, cuja música corresponde às Matinas de Natal, à maneira de contrafação.

H – CCSL, sem código, C-Un. Sem enunciado. Cópia de J. Cândido Xavier, sem local, [final do século XIX ou início do século XX]. Sem indicação de autoria. 10 partes cavadas: SATB, Vln II, Vla, Vlc, Bx, Ob I-II, Tpa I-II.
Obs. 1 – Invólucro com enunciado: "{gr.2:} *Responsorio 2.º das Matinas de / Nossa Senhora da Conceição / Pelo P.e Mestre João de Deus de Castro Lobo*".
Obs. 2 – Responsório II, apenas.
Obs. 3 – Matinas de Nossa Senhora da Conceição II, cuja música corresponde às Matinas de Natal, à maneira de contrafação.

Análise:

A situação dos manuscritos localizados, todos eles não-autógrafos, em partes cavadas, é extremamente complexa. A começar pela condição variante do Responsório VII. Algumas fontes reutilizam a música do Responsório IV para o VII, à maneira de contrafação. Outras, também à maneira de contrafação, trazem o Responsório VII com a mesma música do Responsório VIII das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I, que, como já foi dito, coincide com a música das Matinas de São Vicente de Paula (tabela 2, acima). E ainda outras fontes omitem completamente o Responsório VII. Três tipos de fonte foram identificados, portanto, com base na situação deste Responsório, conforme registra a tabela 3. Por causa dessa variação, a partitura editada apresenta o Responsório VII em duas versões, a primeira correspondendo à música do Responsório IV e a segunda à do Responsório VIII das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I/ Matinas de São Vicente de Paula.

Tabela 3. Tipologia das fontes com base na situação do Responsório VII.
Versão 1. Responsório VII com música do Responsório IV.
Versão 2. Responsório VII com música do Responsório VIII das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I/Matinas de São Vicente de Paula.
Versão 3. Responsório VII omitido.

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vla	Vlc I, II (ou Cb)	Vlc	Bx	Fl I	Fl II	Ob I-II	Cl II	Tpa I-II Tpa I, II	Pst	Sxhn
A_1	versão 1	versão 2	–	–	versão 1	versão 1	–	versão 1	–	versão 1	versão 1	versão 1	–	–	versão 1	–	–
A_2	–	R VI-VIII perdidos	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
A_3	–	–	versão 2	versão 2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
B	–	–	–	–	versão 3	versão 2	versão 2	–	–	versão 2	versão 2	versão 2	–	–	versão 2	–	–
C_1	versão 1	versão 1	versão 1	versão 1	versão 1	versão 1	–	–	–	–	–	versão 1	–	–	versão 1	–	–
C_2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	versão 1
D_1	–	–	versão 3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_2	–	–	–	–	versão 3	versão 2	–	–	–	R III–VIII perdidos	versão 2	R IV–VIII perdidos	–	–	–	–	–
D_3	–	–	–	–	–	versão 2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_4	versão 2	versão 2	versão 2	versão 2	–	–	–	–	–	versão 2	versão 2	versão 2	–	versão 2	versão 2	versão 2	–
D_5	versão 2	versão 2	versão 2	versão 2	versão 2	–	–	–	–	versão 2	–	–	–	–	–	–	–
D_6	–	–	–	–	–	versão 2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_7	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	versão 1	–	–
D_8	versão 1	versão 1	versão 1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_9	–	–	–	versão 1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
E_1	–	–	–	–	versão 1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
E_2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	versão 3	–	–
E_3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	versão 1	–	–	–	–	–	–	–
E_4	–	–	–	versão 2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
F_1	versão 1	–	versão 1	versão 1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
F_2	–	–	–	–	–	versão 1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
G	–	versão 1	–	–	–	versão 3	–	–	versão 3	–	–	–	–	–	versão 1	–	–
H	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	R II apenas	–	–	–	–

Os Responsórios do *Officium matutinum* possuem uma estrutura característica, compreendendo o Responso (a seção inicial), a Presa (a seção que se repete) e o Verso (a seção que em geral se reserva para um ou mais solistas), na seqüência Responso / Presa / Verso / Presa (ABCB). Para alguns desses Responsórios, contudo, os livros litúrgicos prescrevem a Doxologia Menor, cuja inclusão expande essa estrutura para Responso / Presa / Verso / Presa / *Gloria Patri* / Presa (ABCBDB). No caso das Matinas de Natal, o canto do *Gloria Patri* está previsto para os Responsórios I, III, VI e VIII. No presente caso, entretanto, o *Gloria Patri*, inesperadamente, também se faz presente no Responsório VII das fontes com a versão 2. Isso acontece porque, reiterando, a versão 2 do Responsório VII é uma adaptação do Responsório VIII de outras Matinas, cujo *Gloria Patri* não foi descartado no momento da contrafação. Esse *Gloria Patri* extra-litúrgico foi mantido na presente edição.

Outra questão fundamental foi a seleção da fonte principal. A escolha recaiu sobre a fonte A_1, uma cópia de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), realizada ao final do século XIX. Ribeiro Bastos foi professor e diretor de escola secundária, juiz de paz e presidente da Câmara Municipal de São João del-Rei, assim como regente, de 1860 a 1911, do conjunto que hoje leva o seu nome, a Orquestra Ribeiro Bastos. À primeira vista, a opção por A_1 como *Hauptquelle* pode causar estranheza, já que se trata de uma cópia tardia. Todavia, esse manuscrito registra dinâmicas e articulações com um grau de detalhe que não se verifica nas demais cópias. Além disso, trata-se da única fonte que desdobra o baixo instrumental em violoncelo I e violoncelo II ou contrabaixo, aspecto que é característico à escrita orquestral de João de Deus de Castro Lobo. Finalmente, esse é um dos únicos manuscritos que se encontra mais ou menos completo, faltando-lhe apenas as partes de tenor e baixo vocal, recuperadas, na presente edição, a partir da fonte A_3.[22]

A fonte principal A_1, entretanto, provou ser inadequada para a edição de todas as partes vocais da versão 1 do Responsório VII: primeiro, porque a parte de soprano traz a melodia completa, porém omite expressiva porção do texto literário; segundo, porque a parte de contralto registra a versão 2; e terceiro, porque as partes de tenor e baixo desta fonte, reiterando, estão perdidas (tabela 3). Por estes motivos, foi necessário reconstituir as quatro vozes da versão 1 a partir da fonte C_1. Também a versão 2 do Responsório VII exigiu o recurso a fontes adicionais, uma vez que todas as partes da fonte A_1 registram a versão 1 (à exceção da referida parte de contralto). Para a edição da versão 2, utilizou-se a fonte D_4, exceto as partes de violino I e violino II, que faltam a este manuscrito e que foram recuperadas com base em D_5 e D_6, respectivamente.

Além do Responsório VII, outra unidade, o Hino *Jesu, Redemptor omnium*, apresentou dificuldades especiais. Como indica a tabela 4, são raras as fontes que trazem essa unidade, editada, aqui, com base no manuscrito C_1. Entretanto, como as partes de contralto, tenor e violino II de C_1 estão corroídas, onde deveria constar esse Hino, foi necessário reconstituí-las a partir de D_8, D_8 e F_2, respectivamente. Além disso, faltam à fonte C_1 partes de violoncelo I e violoncelo II (ou contrabaixo). Por este motivo, foi preciso editar o Hino usando-se o violoncelo da fonte G e o baixo instrumental da fonte E_3, nominalmente convertidos, na partitura, em violoncelo I e violoncelo II (ou contrabaixo), respectivamente.

Tabela 4. Situação das fontes com base na presença ou ausência do Hino.

[22] Como registra a tabela 3, alguns raros manuscritos possuem partes de clarineta, pistom e saxorne. Tais partes constituem derivações do final do século XIX, respondendo a gostos e necessidades locais, e não foram integradas a esta edição. Mais complexo é o caso de uma parte de oboé I e II, fonte H, com independência melódica em relação às flautas. Embora existam alguns poucos precedentes para a existência de flautas e oboés independentes na produção do compositor, é improvável que os oboés sejam autorizados porque constam apenas na fonte H, dentre os 23 manuscritos localizados, e esta fonte é bastante tardia.

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vla	Vlc I, II (ou Cb)	Vlc	Bx	Fl I	Fl II	Ob I-II	Cl II	Tpa I-II Tpa I, II	Pst	Sxhn
A_1	omitido	omitido	–	–	omitido	omitido	–	omitido	–	omitido	omitido	omitido	–	–	omitido	–	–
A_2	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
A_3	–	–	omitido	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
B	–	–	–	–	omitido	omitido	omitido	–	–	omitido	omitido	omitido	–	–	omitido	–	–
C_1	Hino	corroído	corroído	Hino	Hino	corroído	–	–	–	–	–	Hino tacet	–	–	Hino	–	–
C_2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Hino
D_1	–	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_2	–	–	–	–	omitido	omitido	–	–	–	omitido	omitido	omitido	–	–	–	–	–
D_3	–	–	–	–	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_4	omitido	omitido	omitido	omitido	–	–	–	–	–	omitido	omitido	omitido	–	omitido	omitido	omitido	–
D_5	omitido	omitido	omitido	omitido	omitido	–	–	–	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–
D_6	–	–	–	–	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_7	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	omitido	–	–
D_8	Hino	Hino	Hino	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
D_9	–	–	–	Hino	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
E_1	–	–	–	–	Hino	–	–	–	–		–	–	–	–	–	–	–
E_2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Hino	–	–
E_3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Hino	–	–	–	–	–	–	–
E_4	–	–	–	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
F_1	omitido	–	omitido	omitido	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
F_2	–	–	–	–	–	Hino	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
G	–	omitido	–	–	–	Hino	–	–	Hino	–	–	–	–	–	Hino	–	–
H	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

A tabela 5 indica as duas fontes principais para a confecção desta edição, A_1 e A_3. Essa tabela reflete o principal problema encontrado: a situação variante do Responsório VII, que tornou necessária a edição de duas versões, com recurso a fontes adicionais. A tabela 5 também assinala a necessidade de editar o Hino recorrendo-se a outras fontes adicionais.

Tabela 5. Fontes para a edição

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vlc I	Vlc II (ou Cb)	Bx	Fl I, II	Tpa I, II
Invitatório	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Hino	C_1	D_8	D_8	C_1	C_1	F_2	G[23]	E_3[24]	–	tacet	C_1
Responsório I	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório II	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório III	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório IV	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório V	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório VI	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório VII Versão 1	C_1	C_1	C_1	C_1	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsório VII Versão 2	D_4	D_4	D_4	D_4	D_5	D_6	–	–	D_4[25]	D_4	D_4
Responsório VIII	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1

Ainda outra particularidade distingue as diversas fontes. Nos originais, as partes de trompa I e II constam registradas através de dois tipos arcaicos de notação.[26] Nas fontes B, D_4, E_2 e G as trompas I e II estão anotadas cada qual em uma parte (Tpa I, II) e exibem a notação "napolitana" ou "italiana": em clave de fá, com armadura, oitava abaixo do som real. Já as fontes A_1, C_1, D_7 e H registram as trompas I e II em uma só parte cavada (Tpa I-II), através da notação "clássica": em clave de sol e sem armadura. Neste caso, as transposições são variadas: as trompas podem estar grafadas sétima menor ("*em Ré*"), quarta justa ("*em Sol*"), quinta justa ("*em Fá*") e oitava acima do som real ("*em Ut*"), dependendo da tonalidade de cada seção.

O cantochão, elemento essencial ao Invitatório e ao Hino *Jesu, Redemptor omnium*, foi reconstituído, nesta edição, a partir do *Teatro Eclesiástico* de Domingos do Rosário, manual impresso várias vezes em Lisboa entre 1743 e 1817.[27] No caso do Invitatório, é crucial apontar que apenas os compassos 1 a 23 estão registrados nos manuscritos, sem que haja qualquer referência à sua estrutura litúrgica implícita, representada na tabela 6. Essa estrutura genérica do Invitatório das Matinas do Ofício Divino, diga-se de passagem, é *sui generis*, uma vez que exibe traços que são típicos tanto do canto salmódico, haja vista a utilização de um Salmo ladeado por suas Antífonas (sempre o Salmo 94), quanto do canto responsorial, haja vista a alternância entre polifonia e cantochão.[28]

No caso do Hino, como é usual, apenas os versos pares estão registrados nos manuscritos. Ou seja, nenhuma das fontes registra o cantochão implícito aos versos ímpares. Ressalve-se, contudo, a existência de uma parte de violino I (fonte E_1), apenas, que remete os segmentos não-polifônicos desse Hino a um livro litúrgico específico, por meio das seguintes indicações:

[23] "*Violoncello*", no original, convertido em violoncelo I na partitura.

[24] "*Baixo*" (baixo instrumental), no original, convertido em violoncelo II (ou contrabaixo) na partitura.

[25] Não foram encontrados manuscritos com partes de violoncelo I e de violoncelo II (ou contrabaixo), apenas de "*Baixo*" (baixo instrumental).

[26] Devo esta informação a Fernando Binder.

[27] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 9 ed. Lisboa: Impressão Régia, 1817. p.67-75.

[28] O *Teatro Eclesiástico* não deixa entrever a repetição da Antífona, ao início, nem os trechos após o *Gloria Patri*, porém essa estrutura, representada na presente edição, consta em outros livros litúrgicos e é observada nos tradicionais rituais de São João del-Rei, segundo informação de Aluízio José Viegas. A propósito, a partitura reproduz as barras de compasso impressas no *Teatro Eclesiástico*.

"*Segue o Hino Jesu Redemptor omnium, à folha 225 do Breviário tom primeiro*" e "*Breviário tom primeiro à folha 226*". A mesma parte de violino I traz outra referência explícita sobre o cantochão, desta feita referente ao canto do Hino de Ação de Graças: "*acabados os Responsórios na ultima Lição, que é do Santo Evangelho segue Te Deum Laudamus número 18 do Breviário*". Infelizmente, não foi possível localizar o breviário em questão.

Recomenda-se a execução do cantochão do Hino no intervalo de uma terça menor abaixo da melodia extraída do *Teatro Eclesiástico*. Quanto ao Invitatório, o caso é mais complicado, posto que o cantochão consta em Ré dórico, em choque com a polifonia em Ré maior. Recomenda-se seu canto sem transposição ou transposto a critério do intérprete, restando ainda, é claro, a possibilidade do recurso a outros livros litúrgicos.

Tabela 6. Invitatório das Matinas de Natal: estrutura litúrgica.

ANTÍFONA/SALMO 94	*INCIPIT* LITERÁRIO	REALIZAÇÃO
Antífona – completa	*Christus natus es*	cantochão
Antífona – completa	*Christus natus es*	polifonia
Salmo – seção 1	*Venite, exsultemus*	cantochão
Antífona – completa	*Christus natus es*	polifonia
Salmo – seção 2	*Quoniam Deus*	cantochão
Antífona – segunda metade	*Venite, adoremus*	polifonia
Salmo – seção 3	*Quoniam ipsius*	cantochão
Antífona – completa	*Christus natus es*	polifonia
Salmo – seção 4	*Hodie, si vocem*	cantochão
Antífona – segunda metade	*Venite, adoremus*	polifonia
Salmo – seção 5	*Quadraginta annis*	cantochão
Antífona – completa	*Christus natus es*	polifonia
Salmo – seção 6 (Doxologia Menor)	*Gloria Patri*	cantochão
Antífona – segunda metade	*Venite, adoremus*	polifonia
Antífona – completa	*Christus natus es*	cantochão
Antífona – segunda metade	*Venite, adoremus*	polifonia

Considerações Editoriais

1. Acréscimos:

a) Quando ausentes na fonte, os sinais ou indicações abaixo foram acrescidos à partitura em tamanho menor:

Dinâmica (***f***, ***p***, *cresc.*, *dim.*)

Expressão (*dolce, espressivo*)

Agógica (*accelerando, ritenuto*)

Articulação (*staccati*, acentos, *pizz.*)

Trinados, grupetos, mordentes

Fermatas

b) Acréscimos editoriais de ligaduras (de frase ou duração) foram feitos com pontilhado.

2. Outras intervenções editoriais ocorreram, porém tacitamente, a saber:

a) Claves antigas foram substituídas por claves modernas.

b) A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual.

c) A grafia das indicações de andamento, expressão, agógica etc., foi atualizada na edição (*All.º* = *Allegro*; *Sollo* = *Solo*).

d) Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes foram omitidos da edição, de acordo com a convenção moderna.

e) Sinais de quiáltera foram inseridos sempre que preciso.

f) Sinais de repetição (/ , 𝄎 , 𝄏), musicais e literários, foram realizados na partitura.

g) Trêmulos medidos e notas rebatidas foram desdobrados na partitura: 𝅗𝅥 = ♫ ♫ ou ♪♪♪♪ ; 𝅘𝅥 = ♬♬ .

h) Ligaduras de prosódia, anotadas nas fontes de modo bastante assistemático, foram omitidas na edição. A prosódia determinou os agrupamentos das bandeirolas vocais na partitura, ajustados conforme a grafia atual. A união das bandeirolas das partes instrumentais também foi corrigida e atualizada.

i) Ornamentos (instrumentais) foram articulados na partitura através de ligadura (sólida).

j) Apojaturas e *acciaccature* foram padronizadas na forma ♪.

l) A ortografia, a silabação e a pontuação do texto litúrgico foram corrigidas e modernizadas conforme o modelo oficial Solesmes.[29]

m) Frases em cantochão foram inseridas a partir de livro litúrgico tridentino, sem nenhuma transposição.[30]

3. Qualquer outro tipo de alteração ou acréscimo foi registrado no aparato crítico. O aparato crítico descreve a situação na fonte, antes da interferência do editor, a começar pelo andamento:

a) As notas dos instrumentos transpositores são indicadas conforme a transposição na partitura, e não de acordo com a fonte.

b) Em relação à contagem das notas (localização): ornamentos e pausas não são considerados; acordes ou notas duplas equivalem a uma nota; notas unidas através de ligaduras de valor também contam como uma nota.

c) Na especificação da oitava de uma nota, quando necessário, o número 3 (sobrescrito) denota a oitava iniciada pelo dó central.

d) Acordes ou notas duplas são designados através de hífens, como no exemplo: dó^{3}-mi^{3}-sol^{3}.

[29] LIBER Usualis Missæ [...]. Roma, Tournai: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée & Socii, 1910. 992, [60]p.

[30] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 9 ed. Lisboa: Impressão Régia, 1817. p.67-75.

Letras e Traduções

PAMM 18 – *Matinas de Natal*

Invitatório

Christus natus est nobis: Venite, adoremus.	*Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.*
Christus natus est nobis: Venite, adoremus.	*Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.*
Venite, exsultemus Domino, jubilemus Deo, salutari nostro: præoccupemus fáciem ejus in confessione, et in psalmis jubilemus ei.	*Vinde, exultemos de alegria no Senhor, aclamemos o rochedo que nos salva! Ao seu encontro caminhemos com louvores e com cantos de alegria o celebremos.*
Christus natus est nobis: Venite, adoremus.	*Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.*
Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos: quoniam non repellet Dominus plebem suam: quia in manu ejus sunt omnes fines terræ, et altitudines montium ipse conspicit.	*Na verdade, o Senhor é o grande Deus, o grande Rei, muito maior que os deuses todos. Tem nas mãos as profundezas dos abismos, e as alturas das montanhas lhe pertencem;*
Venite, adoremus.	*Vinde todos, adoremos.*
Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus ejus: venite, adoremus, et procidamus ante Deum: ploremus coram Domino, qui fecit nos, quia ipse est Dominus Deus noster; nos autem populus ejus, et oves pascuæ ejus.	*o mar é dele, pois foi ele quem o fez, e a terra firme suas mãos a modelaram. Vinde adoremos e prostremo-nos por terra, e ajoelhemos ante o Deus que nos criou! Porque ele é o nosso Deus, nosso Pastor, e nós somos o seu povo e seu rebanho, as ovelhas que conduz com sua mão.*
Christus natus est nobis: Venite, adoremus.	*Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.*
Hodie, si vocem ejus audieritis, nolite obdurare corda vestra, sicut in exacerbatione, secundum diem tentationis in deserto: ubi tentaverunt me patres vestri, probaverunt et viderunt opera mea.	*Oxalá ouvísseis hoje a sua voz: "Não fecheis os corações como em Meriba, como em Massa, no deserto, aquele dia, em que outrora vossos pais me provocaram, apesar de terem visto as minhas obras".*
Venite, adoremus.	*Vinde todos, adoremos.*
Quadraginta annis proximus fui generationi huic, et	*Quarenta anos desgostou-se aquela raça e eu disse: "Eis*

dixi: Semper hi errant corde; ipsi vero non cognoverunt vias meas: quibus juravi in ira mea: Si introibunt in requiem meam.

um povo transviado, seu coração não conheceu os meus caminhos!" E por isso lhes jurei na minha ira: "Não entrarão no meu repouso prometido!"

Christus natus est nobis: Venite, adoremus.

Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.

Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Amém.

Venite, adoremus.

Vinde todos, adoremos.

Christus natus est nobis: Venite, adoremus.

Cristo por nós nasceu: Vinde todos, adoremos.

Venite, adoremus.

Vinde todos, adoremos.

Hino

1. Jesu, Redemptor omnium,
Quem lucis ante originem
Parem paternæ gloriæ
Pater supremus edidit.

1. Ó Redentor do mundo,
do eterno Pai gerado
já antes do universo,
qual Filho bem-amado.

2. Tu lumen, et splendor Patris,
Tu spes perennis omnium,
Intende quas fundunt preces
Tui per orbem servuli.

2. Do Pai luz e esplendor,
nossa esperança eterna,
ouvi dos vossos servos
a prece humilde e terna.

3. Memento, rerum Conditor,
Nostri quod olim corporis,
Sacrata ab alvo Virginis
Nascendo, formam sumpseris.

3. Lembrai, autor da vida,
nascido de Maria,
que nossa forma humana
tomastes, neste dia.

4. Testatur hoc præsens dies,
Currens per anni circulum,
Quod solus e sinu Patris
Mundi salus adveneris.

4. A glória deste dia
atesta um fato novo,
que vós, do Pai descendo,
salvaste vosso povo.

5. Hunc astra, tellus, æquora,
Hunc omne, quod cælo subest,
Salutis auctorem novæ
Novo salutat cantico.

5. Saúdam vossa vinda
o céu, a terra, o mar,
e todo ser que vive
entoa o seu cantar.

6. Et nos, beata quos sacri
Rigavit unda sanguinis,
Natalis ob diem tui
Hymni tributum solvimus.

6. E nós, por vosso sangue
remidos como povo,
vos celebramos hoje,
cantando um canto novo.

7. Jesu tibi sit gloria,
Qui natus es de Virgine,
Cum Patre, et almo Spiritu,
In sempiterna sæcula. Amen.

7. A glória a vós, Jesus,
nascido de Maria
com vosso Pai e o Espírito
louvores a cada dia. Amém.

Responsório I

R. Hodie nobis cælorum Rex de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad cælestia regna revocaret:
* Gaudet exercitus Angelorum: quia salus æterna humano generi apparuit.
V. Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

R. *Nasceu hoje para nós o Rei dos céus, da Santa Virgem, para levar a humanidade, que havia se perdido, de volta ao reino do Senhor.*
* *Alegrem-se os anjos, pois ao gênero humano a salvação apareceu.*
V. *Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade.*

* Gaudet...
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
* Gaudet...

** Alegrem-se...*
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
** Alegrem-se...*

Responsório II

R. Hodie nobis de cælo pax vera descendit:
* Hodie per totum mundum melliflui facti sunt cæli.
V. Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationis antiquæ, felicitatis æternæ.
* Hodie per...

R. *Hoje a paz verdadeira desceu-nos do céu:*
** Hoje, os céus e a terra espalham doçura.*
V. *Raiou hoje o dia do novo resgate de eterna alegria há muito esperado.*
** Hoje...*

Responsório III

R. Quem vidistis, pastores? Dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit?
* Natum vidimus, et choros Angelorum collaudantes Dominum.
V. Dicite, quidnam vidistis? et annuntiate Christi nativitatem.
* Natum...
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
* Natum...

R. *A quem vistes, ó pastores? Anunciai e nos dizei quem na terra apareceu?*
** Nós vimos um menino e os anjos a cantar e a louvar nosso Senhor.*
V. *Dizei, o que vistes? e anunciai o nascimento de Cristo.*
** Nós vimos...*
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
** Nós vimos...*

Responsório IV

R. O magnum mysterium, et admirabile sacramentum, ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in præsepio:
* Beata Virgo, cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum.
V. Ave, Maria, gratia plena: Dominus tecum.
* Beata...

R. *Ó grande mistério e admirável sacramento, pois os animais viram o Senhor nascido, reclinado no presépio.*
** Virgem bem-aventurada em cujas entranhas mereceram levar o Cristo Senhor.*
V. *Salve Maria, cheia de graça: o Senhor é contigo.*
** Virgem...*

Responsório V

R. Beata Dei Genitrix Maria, cujus viscera intacta permanent:
* Hodie genuit Salvatorem sæculi.
V. Beata, quæ credidit: quoniam perfecta sunt omnia, quæ dicta sunt ei a Domino.
* Hodie...

R. *Feliz Maria Mãe de Deus, em cujas entranhas permanecem intactas:*
** Nasceu hoje o Salvador do universo.*
V. *És feliz porque creste, Maria, pois em ti a Palavra de Deus vai cumprir-se conforme Ele disse.*
** Nasceu...*

Responsório VI

R. Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam, nescio:
* Quia quem cæli capere non poterant, tuo gremio contulisti.
V. Benedícta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui.
* Quia quem...
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
* Quia quem...

R. *Virgem santa e imaculada, eu não sei com que louvores poderei engrandecer-vos!*
** Pois Aquele a quem os céus não puderam abranger, repousou em vosso seio.*
V. *Sois bendita entre as mulheres e bendito é o Fruto, que nasceu de vosso ventre.*
** Pois Aquele...*
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
** Pois Aquele...*

Responsório VII

R. Beata viscera Mariæ Virginis, quæ portaverunt æterni Patris Filium: et beata ubera, quæ lactaverunt Christum Dominum:
* Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est.

V. Dies sanctificatus illuxit nobis: venite, Gentes, et adorate Dominum.
* Qui hodie...

R. *Bem-aventuradas entranhas da Virgem Maria que abrigaram o Filho do eterno Pai: e bem-aventurados os seios que amamentaram o Cristo Senhor:*
* *Hoje ele dignou-se nascer da Virgem para a salvação do mundo.*
V. *O dia feliz iluminou-nos: Vinde, Povos, e adorai o Senhor.*
* *Hoje ele...*

Responsório VIII

R. Verbum caro factum est, et habitavit in nobis:
* Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi Unigeniti a Patre, plenum gratiæ et veritatis.
V. Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil.
* Et vidimus...
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
* Et vidimus...

R. *O Verbo se fez carne, e habitou entre nós.*
* *E vimos sua glória, a glória que um Filho único recebe do seu Pai, cheio de graça e de verdade.*
V. *Tudo foi por ele, e sem ele nada foi feito.*
* *E vimos...*
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
* *E vimos...*

Fac-símiles



Ministério da Educação e Cultura — MEC
Fundação Nacional de Arte — FUNARTE
Instituto Nacional de Música — INM
Lira Ceciliana — Prados, MG

MÚSICA SACRA MINEIRA

SÉCULO XVIII e SÉCULO XIX

PADRE JOÃO DE DEUS
DE CASTRO LOBO
1794 - 1832

MATINAS DO NATAL
(Invitatório)

CORO A QUATRO VOZES MISTAS, VIOLINOS, (I e II), VIOLONCELLOS - (I e II), FLAUTAS, TROMPAS e C. BAIXO (II CELLO)

Nº 061

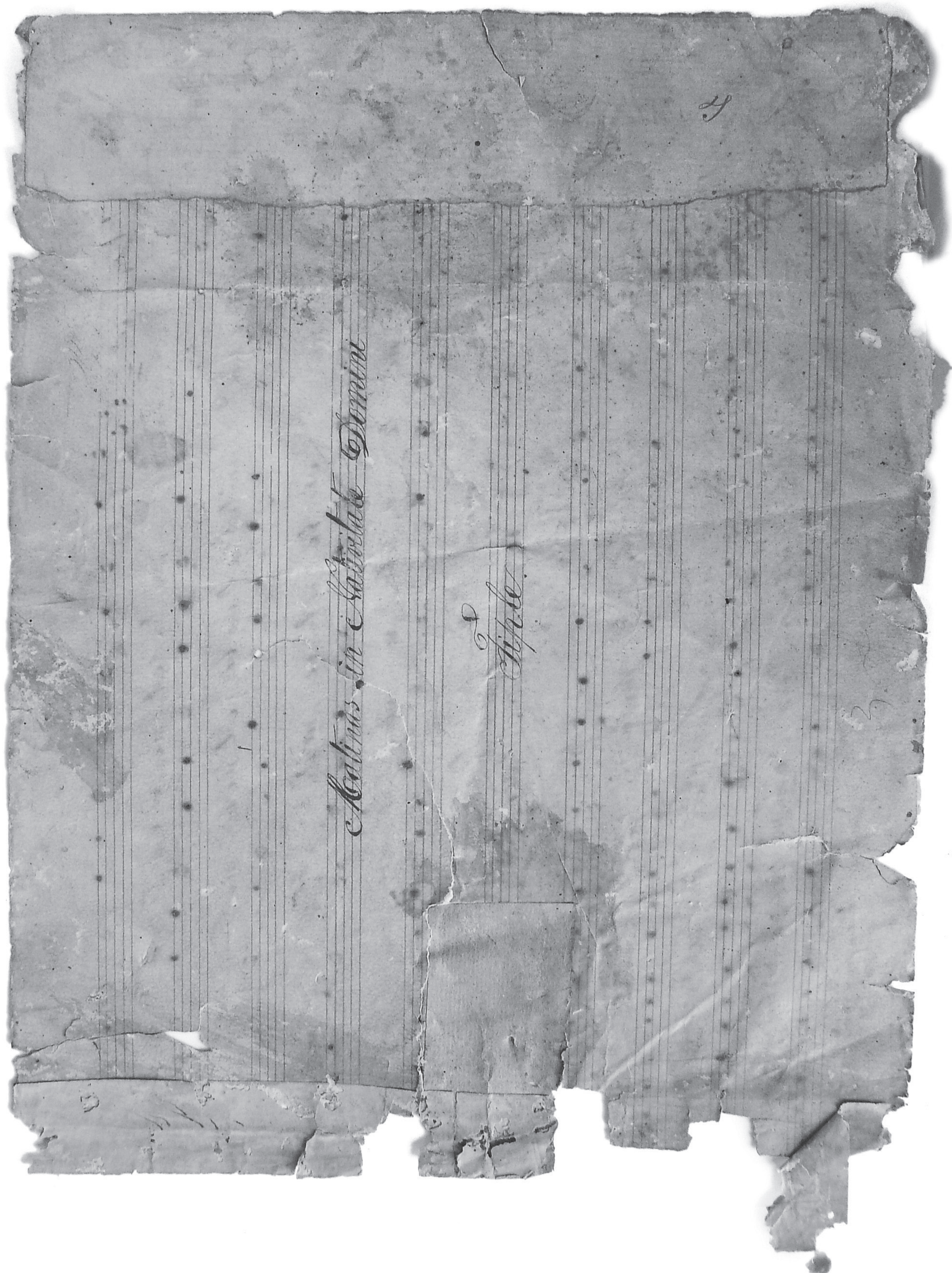
Partitura revisada e montada por:
Adhemar Campos Filho, Coord. Lira Ceciliana — Prados
Aluízio José Viegas Orq. Lira Sanjoanense — S. João del-Rei
Geraldo Barbosa de Souza — S. João del-Rei

PAMM 18 – **Matinas de Natal (apenas Invitatório)**
Edição Funarte, capa

PAMM 18 – **Matinas de Natal (apenas Invitatório)**
Edição Funarte, p.1

PAMM 18 – **Matinas de Natal**
Fonte A_1, violino I, f.1r

PAMM 18 – **Matinas de Natal**
Fonte A_1, flauta II, f.3r



PAMM 18 – **Matinas de Natal**
Fonte C_1, soprano, f.1r

PAMM 18 – **Matinas de Natal**
Fonte C_1, soprano, f.1v

Presentation

The Minas Musical-Archival Heritage Project reaches its second stage with the publication of three new volumes compiling music scores and information about the works and development of essential composers in the colonial literature of Minas Gerais: Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo and Gabriel Fernandes da Trindade. Scarcely published in our times, they have left us an indispensable legacy, unveiled through this publication, which rebinds past and present in an essential effort for the understanding of the music of Minas.

Focusing in the musical output from the 18th century through the early 20th century, the project, which started in 2006, is an ambitious enterprise, leading the way to the preservation and spread of a unique body of work, cultural heritage that belongs to the whole country. In it, the Minas Gerais State Secretariat for Culture invests in the preservation of memory from a period of time which presents itself as a reference and as source for new inspiration. Through this publication, the State government of Minas Gerais reaffirms its commitment to the democratization of the access to contents that are of public and historic interest, up until now only available to collectors. It also offers new outlines for reflexive thinking regarding the memory contained within such patrimony.

With the accomplishment of this new edition, the project puts together three volumes of billigual (English/Portuguese) music scores with CD-Roms, as a complement to the first edition, which featured the works of composers José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa and Francisco Valle with equal expertise.

Internationally renowned for the unaccustomed harmony that identifies it, the popular music from Minas is distinguished by its unmatched sonority which reveals the wealth of our culture. But its deserved recognition does not stem only from modernity. Its uniqueness is also due to relations that make the ongoing influence of the colonial opus of Minas visible, which is explicit not only in its music, but also in its architecture and in its sacred art as a whole, among other manifestations.

Establishing links between the past and the present is far from being a simple task, it is a challenge that must be faced with the accuracy of discerning researchers as Paulo Castagna, musicologist and general coordinator of the project who, along with his team, tirelessly dived into historical sources scattered among three Brazilian States. His quest, which results in an expressive compilation, does not exhaust the need for further investment in the recovery and preservation of the musical memory of Minas Gerais.

Promoting the spread of the works of authors like those considered by the Musical-Archival Heritage from Minas means, to the Minas Gerais State Secretariat for Culture, making this priceless collection available for everyone. And this must be taken as only the first step towards the consolidation of a hard and riveting task: the appreciation of early music and the recognition that its importance to contemporary art is as vital as that of current manifestations.

Through this project, the Secretariat for Culture chose to prioritize works which, to this date, had only been registered in manuscripts or precariously printed in restricted ways. There is yet a long stretch to be covered until the talent and brilliance of generations are safe from being lost to the present times, and for them to be set as an inexhaustible source of knowledge and enjoyment.

Eliane Parreiras
State Secretary for Culture

Preface

From an early age, the Church organized Offices so that at any moment, day or night, the religious could meet in prayer. During established hours the community, especially in monasteries and convents, would gather to pray, with or without music, in devotion to the Divine One and in reverence and honor to the ones who were the greatest examples of dedication to the principles of the religion. These gatherings in the choirs of the major churches and convents are called Canonic Hours or Divine Offices.

These structures are not the platforms normally situated above the entrance doors of the churches, where singers and instrumentalists convene. Such lofts are only a few centuries old and were initially created for professional musicians, not the religious. The place called "choir" was (and still is in the older buildings) located behind the main altar, where the religious carried out the Offices. In these spaces, masterpieces of wood carving and sculpture, the religious prayed and sang the Canonic Hours.

The first of the "hours", which began at midnight, were the Matins, considered the longest of the Offices. To explain how it was carried out would overextend this Preface. Our chief interest lies on the Matins Responsories, which consisted of eight or nine sung texts.

In the early Christian ceremonies, the Responsories were sung exclusively by the devout. Later, they were also performed by lay musicians engaged in the Office celebration. From that time on, the Responsory texts were set to music by composers, initially in choral polyphony and later featuring the organ and even the orchestra, whose size varied in proportion to the dimensions of the choir loft, the technical capabilities of the musicians, and the financial resources available.

Until the end of the 19th century, great masters composed Matins Responsories for all major feasts of the year. Unlike today, the aim was to assure the performance of music of the highest quality in the churches.

Of course, over the course of time the changing habits and needs of daily life profoundly altered the Divine Office, including the times it was carried out. By the age of the Brazilian priest-composers that wrote Matins Responsories for Christmas, such as José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), João de Deus Castro Lobo (1794-1832), and José Maria Xavier (1817-1888), the Office was being sung before the Midnight Mass.

Perhaps in only a few communities are the Canonic Hours still rigorously carried out. However, from the second half of the 19th century the obsolescence of a large part of the music for the Church redirected this repertoire to other temples, the concert halls, where it remains esteemed and revered.

No doubt, the two Brazilian monuments concerning the Responsories for Christmas Matins are the settings by José Maurício and João de Deus. Xavier's work, however, should not be downplayed. He was impeded from greater compositional displays both by the decadence of the professionals available to him and by the intensity of his personal and religious life.

The Invitatory, Hymn, and Responsories for the Christmas Matins for Our Lord Jesus Christ were composed by João de Deus in the 1820's or 1830's. There are eight Responsories in total, followed by a *Te Deum*. It should be noted that Responsory VII, in the various extant sources, is found in more than one version.

I was made aware of this work, as always, by musicologist Aluízio José Viegas, in 1993. The bicentennial of the composer's birth was to take place in the following year. However, opportunities to perform this piece did not take long to appear and the bicentennial celebration had to be anticipated so that these performance opportunities would not go to waste.

Autographs preserving this work are not extant. The earliest effort to prepare an edition was undertaken by Aluízio José Viegas, based on copies held in São João del-Rei (MG) and Mariana (MG). This early edition was revised by Geraldo Barbosa de Souza and me.

The first contemporary performance took place on November 28, 1993 in the Cine-Arte of the Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ), by the Coral Contraponto and the Coral Municipal de Petrópolis (RJ), with the Orquestra Sinfônica Nacional and soloists Loíde Mendonça Corrêa, Waldelly Mendonça de Paula, and Marcos Menescal. The second performance followed in Cuiabá (MT), by ensembles of the Universidade Federal de Mato Grosso. The public's reception in both events was overwhelming.

An amateur live recording was made and used to promote the work, targeting in particular musicians and individuals interested in Brazil's musical past. I recall the reaction of composer Guilherme Bauer to this recording: "*I see the tiny lights lit up in the houses of Ouro Preto during Christmas eve!*".

The third performance occurred nearly three years later in 1996, in the Church of Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Rio de Janeiro – RJ), once again by the Coral Municipal de Petrópolis, accompanied by the Orquestra da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. On this occasion, the idealist Frank Justo Archer, a famous sound engineer devoted to the cause of Brazilian music who was aware of the beauty of the work, volunteered to record this concert. It was because of Frank Archer's initiative that Castro Lobo's Christmas Matins experienced a career "accelerando" that led to the recording of its first CD, featuring the Coral Porto Alegre, under Gisa Volkmann, with soloists Elenis Guimarães, Macia Fonseca, and Marcos Liesenberg. The orchestra was organized and the CD recording undertaken by Marcelo Sfoggia and Marcos Abreu in August 2001.

Finally, Ouro Preto (MG) and Mariana (MG), the only two cities where the composer resided, were given the opportunity to hear the work, performed by the Coral Madrigale and the Orquestra Ouro Preto. Because of the success of these performances, a commission led by Ronaldo Toffolo obtained permission to inscribe the name of the composer in the wood that frames his tomb, in the Church of São Francisco in Mariana.

Having discussed these early performances I now offer, as its first contemporary interpreter, both live and in recording, a personal musical appreciation.

The work is approximately one hour long and can be performed with a limited number of musicians. The orchestra should have a minimum of seventeen members: two flutes, two French horns, and thirteen strings (4-4-3-2) for a choral ensemble of 24 voices, including the three vocal soloists. This make up considerably facilitates performance.

Responsories II, IV, V, and VII (Version 1) consist of three sections, the second of which is mandatorily repeated. The remaining Responsories exhibit a fourth section, corresponding to the *Gloria Patri*. In concert, the four sections (counting the repetition of the second section) should be performed in sequence.

The text celebrates Christmas in the Invitatory and in Responsories I, II, III, IV, and VIII. The remaining Responsories, as well as a segment of Responsory IV, honor Mary, mother of the Savior.

I will refrain from commenting on the musical representation of the text while simply noting that João de Deus knew how to convey in his work the joys of Christmas, the drama of the incarnation of a divine being (*O magnum mysterium*), the bewilderment of the shepherds (*Quem vidistis pastores*), and the final jubilation (*Et vidimus gloriam ejus*). There is no room for monotony due to the flow of the composition and the alternation of tempos.

The beginning of Responsory II (*Hodie nobis de cælo pax vera*), a solo for soprano, can be sung as an excerpt and is deserving of a piano reduction for performance in recitals. The brief violin I solo in Responsory IV is also remarkable and so is, even more notably, the flute I solo in the *Dies sanctificatus*, the third section of Responsory VII (Version 2). This is the first extensive Brazilian solo for flute and orchestra (in this case featuring the chorus as well). During the performances, several musicians suggested that this solo foreshadowed the "choro", albeit incipiently.

The chorus embarks in no polyphonic display, which always allows for a better understanding of the text. The technical demand on the orchestra is greater than on the chorus and the level of difficulty is average, except for the aforementioned solos for soprano and flute I. The work is thus within the reach of a large number of interpreters. I stress, however, the melodic richness of the entire piece, a factor behind its immediate acceptance among

audiences. Moreover, João de Deus knew how to make the most out of the small instrumentation and resorted to no filler parts.

The work is among this master's foremost contributions, along with his two Masses and the Responsories for the Dead (AMB 43), as well as the Overture in D Major, a rare example of orchestral music from that period.

Given the growing number of vocal and orchestral ensembles in Brazil, the present publication will enable new performances of João de Deus' Christmas Matins, especially during the traditional Christmas concerts, where foreign works still predominate, many of which pale in comparison to the one edited here. The "lack of material" excuse is over, for the want is now supplied!

Ernani Aguiar
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introduction

Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, end of the 1970's), except for twelve of these scores that were revised and re-released by Funarte in 2000 and again in 2002.

From a methodological point of view, the present series builds upon innovations from the project Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), such as the description of the sources consulted, the itemization of the editorial interventions (including the use of a critical apparatus), and the explanation of the editorial criteria. The present series is based on the methodology and the editorial experience developed in this previous project, while introducing several innovations of its own:

- The examination of as many sources from as many depositories as possible, rather than prioritizing a single source from one depository.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts in a CD-ROM, annexed to each of the volumes.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts on the internet, on the page of the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, at <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- The inclusion of English translations in the printed volumes, on the CD-ROM, and on the webpage.
- The selection of a repertoire that is not exclusively sacred or from the colonial period.
- The inclusion of introductory texts by guest musicologists and historians discussing the composers' lives and works, as well as their personal and professional milieus, respectively.

The series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais, unlike other initiatives of this type, is being undertaken by the Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais who, for the first time, fully recognizes the importance of editing and promoting the music composed in this state in previous centuries. In this respect, the laurels must go to the entrepreneurial vision of former Cultural Secretary Eleonora Santa Rosa, who initiated the project in 2006. It is now important that this series be continued with the edition of new works by new composers, considering the vast amount of music that cannot reach the public without efforts of a musicological and editorial kind. More than just locating, organizing, and cataloging musical holdings, as well as, following a recent international trend, making them available on the internet in facsimile format, works of music indispensably need to be edited in order to be effectively performed and appreciated.

As a general rule, the keepers and custodians of the depositories received this project enthusiastically and cooperated fully during the field research, going so far as to contact other depositories on our behalf and even to send us important information before and after our visit. For the first three volumes of the series, sixteen depositories were visited in the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro, and São Paulo, in 2007. For volumes 4, 5, and 6, thirteen others (two overseas) were

additionally consulted, in 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), and Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Out of the total of 29 depositories visited in 2007 and 2008, the ones represented in volumes 4, 5, and 6 are alphabetically listed as follows:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

Most of the works in volumes 4, 5, and 6 have been recorded in LP or CD. This is the case of the *Kyrie/Gloria* (but not the *Credo/Sanctus/Benedictus/Agnus Dei*) from the Mass and Credo in Five Voices by Antônio dos Santos Cunha. The Christmas Matins by João de Deus de Castro Lobo also have been recorded, as well as the Concertante Duets and a portion of the songs by Gabriel Fernandes da Trindade. However, none of these works have been edited, with the exception of the Invitatory of the Christmas Matins, as well as a few songs by Gabriel Fernandes da Trindade that reappeared in 20th-century editions after their original release in the mid-19th century. There were no previous efforts to publish Trindade's songs in a comprehensive fashion, a determining factor in our decision to edit the composer's complete works in volume 6 of this series. Volume 6 is thus comprised of Trindade's 21 extant songs (of a total of 32 known by him), along with his three Concertante Duets. The decision to edit Trindade's music, despite the existence of earlier initiatives (by no means impeditive to this project), resulted from the great repercussion that his works generated in the last decades and thus from the necessity to promote them as widely as possible by means of a musicological edition.

Each volume contains a Preface by a scholar of national and international renown, as well as the present Introduction by the project coordinator, common to volumes 4, 5, and 6. Two texts specifically conceived for each volume follow: the first text, by a guest musicologist, discusses the composer's life and works, while the second, by a guest historian, examines the composer's socio-historical milieu (except for volume 6, since the city of Vila Rica/Ouro Preto – MG has been already addressed in volume 2). The central part of the accompanying texts, entitled Work(s) Edited, discusses textual, historical, stylistic, and liturgical issues. The Editorial Considerations follow, explaining in detail the criteria used for editing the musical texts. A section called Lyrics and Translations (except for volume 6, whose lyrics are in Portuguese, not Latin) illuminates the significance and the structure of the works from a literary and/or ceremonial point of view. The most technical item, entitled Sources, provides a thorough description of all musical manuscripts and prints examined for each and every work. A sample of the sources in facsimile fashion precedes the scores, while the Critical Apparatus, at the end of each volume, meticulously itemizes the source readings before editorial intervention. The volumes include a CD-ROM with the scores and the vocal/instrumental parts in digital form, as well as all of the accompanying texts. This material, presented in high resolution, can be visualized and printed as well. Both online and on CD-ROM, volume 6 features additionally the complete facsimiles of the Concertante Duets, as well as an alternate edition of these Duets omitting the slurs, which are particularly inconsistent in the source, so that each performer can experiment with his or her own ideas without editorial influence.

A basic guideline of the series is to edit and prepare scores that are essentially ready for performance, but also to provide a view of the source contents that is as precise as possible. All extant sources were collated so that the authoritative readings could be accurately identified. A slow and painstaking process of revision and standardization of the edited scores took place, undertaken by Marcelo Campos Hazan and Leonardo Martinelli, also benefiting from the extensive collaboration of all editors and even musicians and scholars outside the project, duly cited in the acknowledgements.

Each volume presents one or more works by a specific composer. Represented in volumes 4, 5, and 6 are three composers who were active in the first half of the 19th century. Little is known about Antônio dos Santos Cunha (volume 4). He worked for about twenty years in

São João del-Rei (MG), but his place of birth or death is not known, despite a strong possibility that he was Portuguese. João de Deus de Castro Lobo (volume 5), in turn, was born, worked, and died in Minas Gerais, while Gabriel Fernandes da Trindade (volume 6) was born in Ouro Preto (MG) but spent most of his life in Rio de Janeiro (RJ), where he died.

In order to facilitate their referencing across the series, as well as their indexing in future catalogues, each edited work was assigned an alphanumeric code consisting of the initials PAMM followed by a sequential number. The composers and their works featured in volumes 4, 5, and 6 are listed as follows:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Mass and Credo in Five Voices – soprano soloist, chorus, and orchestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Christmas Matins – chorus and orchestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – Adorei uma alma impura / I loved an impure soul (Modinha) – voice and piano
PAMM 20 – Batendo a linda plumagem / Waving the beautiful plumage (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 21 – Corações que amor uniu / Hearts united by love (Modinha) – voice and piano
PAMM 22 – Do regaço da amizade / From the brook of friendship (Modinha) – voice and piano
PAMM 23 – Erva mimosa do campo / Loveable herb from the field (Modinha) – voice and piano
PAMM 24 – Foi bastante ver teus olhos / It was enough to see your eyes (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 25 – Graças aos céus / Thank heavens (Lundum) – voice and piano
PAMM 26 – Já não existe a minha amante / My loved one is no more (Modinha) – voice and piano
PAMM 27 – Meu coração vivia isento / My heart lived secure (Modinha) – voice and piano
PAMM 28 – Meu destino é imudável / My destiny is immutable (Modinha) – voice and piano
PAMM 29 – No momento em que nasci / In the moment I was born (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 30 – Ocália dize por que quebraste / Ocália, say why you have broken (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 31 – Ondas batei vagarosas / Waves, beat slowly (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 32 – Por mais que busco encobrir / The more I try to hide (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 33 – Por que ó morte cruel / Why, oh cruel death (Modinha) – voice and piano
PAMM 34 – Quando não posso avistar-te / When I cannot catch sight of you (Modinha) – voice and piano
PAMM 35 – Remorsos, penas, tormentos / Remorses, sorrows, torments (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 36 – Se o pranto apreciares / If you appreciate weeping (Modinha) – voice and piano
PAMM 37 – Tive amor fui desditoso / I had love, I was deceptive (Modinha) – voice and piano
PAMM 38 – Um ai gerado pela paixão / A sigh created by passion (Modinha) – voice and piano
PAMM 39 – Vai terno suspiro meu / Go, tender sigh of mine (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 40 – Concertante Duet I – two violins
PAMM 41 – Concertante Duet II – two violins
PAMM 42 – Concertante Duet III – two violins

What motivates us to put so much effort into the edition of these works? Before attempting to answer this question, it is necessary to acknowledge that there were many factors that stimulated this type of activity since the second half of the 19th century, including the reinforcement of artistic, ideological, religious, nationalist, or regionalist convictions, and more recently, the valorization of the traditions and cultural identity of the communities represented in the edited repertoire. In some cases, not even this is at stake, but rather questions of taste and pragmatism, whether personal or institutional, such as monetary gain, the establishment of a reputation or of a career, the gain of power and prestige, and so forth. On the other hand, these questions can be re-dimensioned in the face of the infinitely more dramatic situations that characterize our era: ecological catastrophe, international conflicts, inter-racial strife, weapons of mass destruction, war as a lucrative business, rising injustice, social exclusion, and programmed alienation. What right do we have to edit music, given this scenario?

In his *The Eclipse of Reason* (1947), Max Horkheimer was already noting that subjective reason was winning over objective reason. In other words, fitting the means to the ends was becoming a priority over what the normal thought process should actually be: to discuss and establish the ends so that the means can then be determined. Isn't this the case of Brazilian musicology? The discussion of ethics and methodology has become quite intense in the past two decades, but the function of editing in the wider context of musicological studies has seldom been debated. In simpler terms, the editing process has become the relevant question rather than the discussion of the usefulness of the editorial task itself. Without this debate, the editorial effort generates a power whose ends are undetermined.

As an editor and professor of music editing, I have no doubts concerning both the interest and the need for proceeding with the edition of the Brazilian music-historical patrimony. Not to make use of this

knowledge and this repertoire would be a waste at the least. However, the reason for doing this needs urgent reconsideration. To work exclusively in the name of masterpieces, ideas, regions, resumes, or personal or institutional prestige seems to me rather questionable. After all, the use of art as a form of power, from the Roman Empire to the Third Reich, has led to far from noble results.

A glance at the conflicts listed above reveals that all have certain things in common, two of which stand out: the lack of humanity in our actions and our illusionary disconnection from current events—probably what one would define as global characteristics of the postmodern era. Thus, the re-enchantment of our work demands a clear and objective application with humanity and reconciliation as a goal; otherwise, this work will indeed inevitably slip into oblivion.

Perhaps the example these works represent should be more valued. Created almost always in adverse conditions by composers with little social prestige, within a slave system and under regimes, whether colonial, imperial, or republican, which had little interest in the well-being of its citizens, these works were the result of remarkable effort on the part of their composers and have reached us almost by chance, since most of the musical repertoire produced in Brazil in the 18th and 19th centuries has been lost.

Rather than fueling disputes among researchers, musicians, institutions, cities, states, and countries over this repertoire, would it not be wiser to learn from its example and use it with humanity and reconciliation in mind? Editing these works because they serve as an example of life, independent of their aesthetic, religious, or nationalist value or whatever else these works may inscribe, linking them to the time and place where we live, wherever it may be, seems to me like a more democratic perspective.

The lack of reliable points of reference in the postmodern world truly exposes us to these conflicts and hinders our reflection as to how to turn our work into a force conducive to a more just and harmonious world. However, looking from another perspective, the difficulties of present times perhaps afford us an opportunity to reconsider the significance of musicology, to re-think what is possible to accomplish and what direction to follow in music editing. This perspective of opportunity is highlighted in a Japanese *coan* often quoted by Jean-Yves Leloup: "*My house caught fire; nothing is left to conceal from me the wondrous moon*". Leloup connects this *coan* to a question once posed to Jean Cocteau: "*if your house caught fire, what would you save?*" Cocteau replied: "*the fire!*" Musicology has been afire for more than two decades. We have the opportunity to decide what to save.

EDITORIAL TEAM

Aluízio José Viegas. Is a native of São João del-Rei and an active member of the Orquestra Lira Sanjoanense, where he serves in various capacities. From 1997 to 2004, he was a performer and conductor of São João del-Rei's Sociedade de Concertos Sinfônicos, as well as a member of its board of directors. A researcher of the sacred music of Minas Gerais since the 1970's, he was the liturgical consultant for the series Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Holds a Masters Degree in Musicology from the Universidade de São Paulo and another in Violin from Louisiana State University. A former member of ensembles such as the Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, the Mississippi Symphony Orchestra, and the Quarteto de Cordas Aureus, he is currently a professor of the Departmento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Holds a Masters Degree in Musicology from the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He was a music editor for the series Acervo da Música Brasileira and, in addition to his work with critical editions, pursues research in the fields of organology and music archiving. Currently, he is the coordinator of the Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Was a designated professor at the Universidade Estadual de Minas Gerais and a visiting professor at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, as well as a music editor and reviser for the series Acervo da Música Brasileira. Presently, he is a visiting scholar at Columbia University in New York City.

Paulo Augusto Castagna. Is a professor and researcher of the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He coordinated the organization of the Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), as well as the series História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) and Acervo da Música Brasileira (2000-2003). He also co-coordinated the Simpósio Latino-Americanos de Musicologia (1997-2001), in Curitiba, and the Encontros de Musicologia Histórica, in Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordinator, PAMM

João de Deus de Castro Lobo

João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) quite likely lived in one of the most troubled periods in the history not only of Minas Gerais, but of the entire Colony. This period witnessed events of all magnitudes and types, stemming from all levels, fulfilling some interests while frustrating others. In the Minas [Mines] of gold and diamonds, the mother lode of Portuguese opulence was rapidly depleting. So evident were the consequences of this that José Elói Otoni, more used to writing poetry, stated in 1798 that "*the advantages of mining, far from answering the hopes of our Portugal, are swiftly leading to its ultimate ruin*".[31] This was no mere literary exercise. Seven years later matters were even worse: the entire Captaincy was already "*in a state of poverty and misery*".[32] In the ensuing years of the 19th century, these observations were confirmed by other remarks, some dramatic, others alarming for the future of Portugal. In 1812, the British naturalist John Mawe was less rhetorical when he witnessed a city that "*was only a shadow of its early splendor*".[33] Ten years later, the French traveler Alcides D'Orbigny dramatized the state of Vila Rica as follows: "*everything, in the city, amidst the bare and stark hillocks that surround it, reflects its decadence and abandonment; everything is sad, somber, and melancholic*".[34]

Decadence, early splendor, bare hillocks, misery and poverty—these are some of the terms that chroniclers used with greater or lesser accuracy, passionately or matter-of-factly, to describe the Vila Rica of João de Deus de Castro Lobo, a society oppressed at first by tax collectors and later by vigilant administrators.

João de Deus de Castro Lobo was a composer, organist, conductor, and chapelmaster, one the most active and prolific musicians of the Captaincy and later Province of Minas Gerais. He was born on March 16, 1794 in the Vila Rica that shined in the eyes of the Portuguese monarchs and that sustained the pomp and opulence of the Metropolis; however, as observed by José Elói Otoni, four years after the birth of João de Deus the city was moving toward its ruin. João de Deus' family was numerous and, as early as the beginning of the 19th century, was providing Vila Rica society with several professionals, including master corporals, tinsmiths, blacksmiths, and, of course, musicians. The son of Gabriel de Castro Lobo (1763-?) and Quitéria da Costa e Silva, João de Deus had two musician brothers: Carlos de Castro Lobo (1803-?), who transferred to the court of Rio de Janeiro, and Gabriel de Castro Lobo Júnior (1798-?). The father was also a musician who served as an instrumentalist and conductor in various brotherhoods and in the Municipal Council, as well as a French hornist and cornetist in the line regiment.

In addition to his father, the paternal grandparents of João de Deus, Manuel de Castro Lobo and Rosa

---

[31] OTTONI, José Eloi. Memória sobre o estado atual da capitania de Minas Gerais, de 1798. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, v.30, 1908, p.303-318.
[32] VEDRA, Basílio Teixeira de Sá. Informação da capitania de Minas Gerais. 1805. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, v.4, 1897, p.673-683.
[33] MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. p.129.
[34] D'ORBIGNY, Alcides. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. p.149.

Vieira dos Santos Braga (1724-1809), begat two other sons: Antônio de Castro Lobo, a blacksmith, and Gregório de Castro Lobo, a musician and conductor. Also known is the maternal grandmother, Magdalena Costa, as well as a few contemporaries of Gabriel de Castro Lobo, including José de Castro Lobo (1758-1782), Paulo de Castro Lobo, who was a tinsmith, and Miguel de Castro Lobo, all of whom were probably sons of Manuel. A few women bore the same last name, such as Andressa, Crisóstoma, and Luísa, as well as other men, including Luís, João Manuel, Gonçalo, and Domingos, but their degree of kinship has yet to be determined.

Contrary to what one might think, given the discouraging observations of the late-18th and early-19th century chroniclers, João de Deus de Castro Lobo's family apparently lived in favorable conditions. In the census of 1804, Gabriel de Castro Lobo and Quitéria da Costa e Silva declared to possess their own house and to accommodate, in addition to their three children, two freed mulattoes, Antônio and Luíza; eleven slaves, ranging from two to forty years of age; and one white individual, Antônio Alves Teixeira, a Royal Treasury official. In 1820 João de Deus' family declared itself to be wealthy and debt-free.[35] The environment was in a way propitious for the sons of Gabriel de Castro Lobo to pursue the art of music. João de Deus additionally attended Latin grammar classes taught by the professor Father Padre Silvério Teixeira de Gouveia. In a statement of December 12, 1819, Father Silvério thus declared: "*João de Deus de Castro Lobo began to study Latin grammar in this class of mine; he became fully knowledgeable and his conduct was always praiseworthy; and for these reasons he was always deserving of my personal esteem and worthy of all incentives*".[36]

Given the nature of colonial society, created and maintained under the constant aegis of Catholicism, it is likely that the musical activities of João de Deus de Castro Lobo began in Vila Rica, as a boy-singer or, in other words, as a *tiple* in a church choir. In order to pursue a career in music, the natural path was to become later an instrumentalist for the ensembles that were contracted for private or religious festivities. However, his earliest documented musical reference dates from 1811, when he was hired to conduct a sixteen-strong orchestra for the season opener at Vila Rica's Opera House, receiving nine hundred réis for the job.[37] One year later, João de Deus signed, along with his father and his brother Gabriel Júnior, a petition for the creation of the Confraternity of Santa Cecília of Vila Rica. In 1815 the Castro Lobo family signed a pledge of membership to this Confraternity. At the time, João de Deus was 21 years old and his brothers Gabriel Júnior and Carlos de Castro Lobo were seventeen and twelve, respectively.[38] He apparently joined no other religious associations, despite serving as an acolyte at the Third Order of São Francisco de Assis of Vila Rica, as well as working as organist and composer for the Third Orders of Nossa Senhora do Monte do Carmo and Penitência de São Francisco de Assis between 1818 and 1826. Concurrently to the services rendered in Vila Rica, he served as a chapelmaster at the Mariana Cathedral, the last position he held during his ecclesiastic career.

In colonial society it was common for families to designate a son to become priest or a daughter to serve as nun. This was an assurance of upward social mobility, especially for poor individuals, mestizos, and illegitimate children. And this is what happened with João de Deus de Castro Lobo, by free will, as stated in the proceedings named *De genere, vita et moribus*–literally an inquiry on the candidate's ethnic, social, and moral background. Tradition played a role in these proceedings, which were apparently more rigorous in Brazil than in Portugal, notably because the society that was being formed in Brazil not only allowed but also encouraged miscegenation. This is especially evident in the number and nature of the questions directed to the applicant: 21 in the Colony and nine in the Kingdom. While in Portugal it was sufficient to know whether or not the applicant possessed a free *animo*, i.e., if his candidacy was voluntary and free, further inquiries were made in Brazil: "*Is he hunchbacked, crippled in the leg, arm, finger, or bears any scandalous deformity? Is his vision flawed, especially in the left eye, resulting in any shocking deformity? Does he suffer from leper, epilepsy, or any other contagious disease*"?[39]

Once favorable answers were provided by the summoned witnesses, the next step for João de Deus was to pursue the office of deacon. For this purpose, he requested the Ecclesiastic Chamber to initiate the proceedings, hoping to enter the Seminary of Nossa Senhora da Boa Morte of Mariana. As if the speculations on the morals, the behavior, and the origins of the

[35] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, no call number. See: MATIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais, Vila Rica – 1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 208p.

[36] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo De genere, vita et moribus de João de Deus de Castro Lobo, no call number.

[37] See: FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*; como era Gonzaga? e outros temas mineiros. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. p.134; RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p.537. ÁVILA, Afonso. *O teatro em Minas Gerais*. Séculos XVIII e XIX. Ouro Preto, Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978. p.10. The information, according to Eduardo Frieiro, was printed in the newspaper *A Ordem* from the city of Rio Pomba (MG), in 1898. According to this periodical, the theatrical season, commenced on January 20, 1811, included the following works: *Zaíra*, *Salteadores*, *Batalha de Saragoça*, *Peão Fidalgo*, and *Escola de Maridos* by Molière.

[38] Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Livro de entradas dos irmãos da Confraria de Santa Cecília de Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto no ano de 1815, no call number.

[39] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, no call number.

applicants were not enough, the Brazilian proceedings also evaluated their patrimony and that of their family. These possessions were expected to be converted into "ecclesiastic patrimony" upon the postulant's ordination. João de Deus' parents were thus required to confirm the donation of two houses "*in good condition, roofed with tile and floored, with a patio, as well as an immense backyard walled with stones, with a banana grove and other plantations* [... ; the houses are] *located in the center of this very village and are quite valuable*".[40]

The Mariana Seminary was the educational establishment that most attracted the interest of the inhabitants of the Minas, especially the more affluent social groups who were not willing to send their sons to Coimbra. Founded in 1749 by Dom Friar Manuel da Cruz, the Seminary became the main supplier of clergymen for the Captaincy of Minas Gerais. It operated without significant problems until 1816, when it was closed due to a lack of funds. In 1820, when Dom Friar José da Santíssima Trindade was appointed Bishop of Mariana, he re-opened the Seminary and, in the same year, welcomed João de Deus as one of his first pupils. At the time, João de Deus was one of the Seminary's "*22 students, with a stipend of 125 Roman escudos*", along with other "*twelve in condition of poverty*".[41] In the Mariana establishment, João de Deus took classes in Moral, Philosophy, Dogmatic Theology, and Latin. One year later, he was ordained to the deaconate and to the four minor orders, and later to the presbyterate. As a presbyter, he was appointed chapelmaster and remained in that post until his death in 1832, when he was succeeded by José Felipe Correia Lisboa. His musical activities at the Mariana Cathedral secured him an annual salary paid by the Royal Treasury. Every chapelmaster was required to fulfill certain functions and João de Deus was no exception. Citing the regiment:

> "[The chapelmaster is] *mandated to sing all Vespers for regular days, and Masses and Terces for all Sundays and holy days, as well as all other solemnities* [as ordered] *by the Prelate or the Chapter. Furthermore, he will sing the Compline on Lenten Saturdays and for every one of his absences from the Compline or from any Vespers, we* [will fine him] *six thousand réis, as well as eight-hundred réis if the Mass is ranked or four-hundred réis otherwise*".[42]

João de Deus died at 38 years of age and was buried in the cemetery of the Third Order of the Penitência de São Francisco de Assis of Mariana. His works were reproduced by numerous copyists throughout the Captaincy of Minas, in its most distant settlements and villages. Today he is seen by some experts as the foremost representative of the Mariana School or as the last composer of a society founded upon the mining economy and monarchic absolutism, defunct between the years of 1814 and 1815. He absorbed the expressions and techniques of his predecessors and assimilated the changes in the language of tonality that were taking place with the advent of romanticism. A versatile musician, he participated in religious functions and served at the Opera House. He proved to be knowledgeable of counterpoint and orchestration, in a time when social, political, and economic transformations bubbled in the daily life and in the mindset of the colonial man. He was a contemporary of the well-known Rio de Janeiro court musician Father José Maurício Nunes Garcia. Isolated, distant from the administrative center of the Colony and the Empire, João de Deus entwined music and religiosity, aiming for the oblique in language forms and social functionality. The life of João de Deus corresponded to a critical period, one that opposed the Ancien and Noveau Régimes and that altered the course of a society that, despite absorbing revolutionary ideals, remained proslavery.

Maurício Mário Monteiro
Universidade Anhembi Morumbi

BIBLIOGRAPHY

ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978. 44p.

D'ORBIGNY, Alcides. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 190p.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*; como era Gonzaga? e outros temas mineiros. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 184p.

MATIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais*, Vila Rica – 1804. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 208p.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. 243p.

OTTONI, José Eloi. Memória sobre o estado atual da capitania de Minas Gerais, de 1798. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, v.30, 1908, p.303-318.

RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 765p.

VEDRA, Basílio Teixeira de Sá. Informação da capitania de Minas Gerais. 1805. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ouro Preto, v.4, 1897, p.673-683.

[40] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Processo *De genere, vita et moribus* de João de Deus de Castro Lobo, no call number.

[41] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Carta de Dom Frei José da Santíssima Trindade, no call number.

[42] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Regimento da Santa Sé de Mariana, 1759, no call number.

Mariana in the Age of João de Deus de Castro Lobo

The musician João de Deus de Castro Lobo was born in Mariana at a time when the city was solidifying an ample urban reform, initiated in the 1740's under the command of the military engineer José Fernandes Pinto de Alpoim. The region's occupation had begun in 1696 with the expedition of Miguel Garcia and that of Colonel Salvador Fernandes Furtado. These expeditions established the original nucleus of the settlement in Matacavalos, near the river called Nossa Senhora do Carmo, where a chapel was erected. From that locale the occupation expanded, on one side, toward the neighboring hill, around the diminutive Church of São Gonçalo—a path that would be taken in the early 19th century by some foreign travelers coming from Ouro Preto—and on the other, toward the plains located further down, at west, where the Chapel of Conceição was edified, later to become the See. In 1745, with the royal decision that the Village of Carmo, created in 1711 and considered the center of the mining territory until 1721, would become the seat of a new Bishopric, not only did this village undergo the aforementioned reforms, aimed at providing it with more dignity and order—thereby countering the problems resulting from the constant flooding of the river—but it was also elevated to city status and named Mariana, after the Austrian wife of King Dom João V.

In the latter years of the 18th century—as evinced in the "Blueprint of the City of Mariana" (second half of the 18th century), the "Map of the City of Mariana" (c.1796-1801), and the urban view painted by J. Martins Braga (1824)—the remodeled town exhibited, for most of its span, a rectilinear and rectangular design, where north-south bound and east-west streets harmoniously intersected. Nine interlinked areas stood out in this design: that of the Mother Church, contoured by the Direita and Sé Streets; that of the Chapel of Santana, where the Hospital of the Misericórdia was located; that of the Rosário, in the original settlement, in whose outskirts the devotees of this saint [Our Lady of the Rosary] erected their own chapel; that of the Monssus, further below the Rosário, whose name derived from the presence of two Frenchmen picturesquely called *monsieurs* by the locals; that of São Gonçalo, accessed from a steep street of the same name; that of the building of the Chamber and Prison, located in a square that was also the site of the important churches of the Confraternities of Carmo and São Francisco; that of the Chafariz, rooted just behind the Mother Church, extending along blocks delineated by Olaria Street; that of the Nova and Cortes Streets, located above the Chamber Square and headed by the Church of São Pedro; and, finally, by the building of the Seminary and that of the Episcopal Palace, farther away and below the Olaria [Brickyard]. Since the Carmo River received the waters that flowed in perpendicularly from the Seminário and Catete Creeks, the three waterways within whose banks the main part of the City was built, Saint-Hilaire interestingly observed in 1816 that Mariana was situated in a peninsula.

It was during the second half of the 18th century, after the arrival of the first Bishop of Mariana, Dom Friar Manuel da Cruz (1748-1764), and the consolidation of Alpoim's aforementioned urban design, that most of the churches were actually built, some of which remained unfinished for decades. The very Mother Church was

significantly incremented by the Prelate. In the Nova Street area, the Churches of the Mercês (attended by black individuals), Arquiconfraria do Cordão (mulattoes), and São Pedro dos Clérigos began to be erected after the urban reform. That of the Rosário, which congregated Africans, was initiated in 1752. The Churches of Carmo and São Francisco, traditionally auspiced by the local ruling groups, were only finished in the early 19th century. The very edifice of the Chamber and Prison began to be constructed in 1768 and was at last concluded in 1798; toward its back stood the small Chapel of Senhor dos Passos. In all, when João de Deus was growing up in the City of Mariana, there were eleven chapels and churches, whether sumptuous, unfinished, or in ruins. There was also the Seminary building, which housed the Chapel of Nossa Senhora da Boa Morte.

The Chief Judge José João Teixeira Coelho, who served on behalf of His Majesty, stated in 1780 that Mariana stood in one of the most pleasant backwoods sites, with fresh air and excellent waters. Stressing that Mariana's buildings were short and wood-made, the lay out of its streets regular and its churches decent, he also described the existence of small rural properties in the city's outskirts that were capable of supplying its residents and even those of Ouro Preto with produce and fruits. Different travelers observed that Mariana had a warmer and more pleasant climate since it was closer to sea level than its neighboring Ouro Preto. Around 1810 the tradesman John Mawe characterized it as small, but clean and well built. Saint-Hilaire highlighted the existence of pineapple plants, trumpet trees, and vervains. Mariana's houses, whose roofs did not reach beyond the walls, seemed to him better preserved and less gloomy than the ones in Vila Rica, but he found its many fountains unremarkable. Around the same time the naturalists Spix and Martius singled out Mariana's small, tidy houses, evenly arranged in wide streets. Almost a half of century later Richard Burton described the city as located in a basin at the shoulder of the Itacolomi Mountain Range, where the morning fog sometimes turned into rain and caused serious colds. Spix and Martius, for that matter, had already been informed by Doctor Luís José de Godói Torres, the Chamber physician since 1797, that the dominant diseases in the locality were erysipelas, dropsy, *febre surda* [literally "deaf fever"], diarrheas, nervous hip gout, and, as in all Minas, syphilis. Burton complained about the street paving, which according to him benefited only the pedicurists and pointed out that, despite the existence of some fine houses of two (or more) stories, most of them were one-story tall, made of sun-dried bricks, covered with whitewash, and exhibited windows of sash and trellis. He noticed that the fountains, ancient and intriguing, were adorned with sculpted and painted dolphins. Taking a broad view of the urban nucleus from the standpoint of the Church of São Pedro, he noticed that the white mass of houses contrasted with the red soil and the piles of hematite resulting from early mining excavations.

Actually, the urban nucleus of Mariana had been struggling as a result of the decadence of mining since the 1760's and 1770's. In 1756 the Superintendent of the Minas Treasury, by request of the Overseas Council, sent to Lisbon a list of the wealthiest businessmen, mine-owners, and planters living in the City of Mariana, only three of whom were not in the mining business. During the first decades of the 19th century, however, another reality was being reported by the travelers. Mawe witnessed a considerably reduced local commerce. Spix and Martius concluded that the likeable town had lost its opulence when the mines were exhausted, especially in the Santana Hill. Saint-Hilaire stated that only individuals digging for gold nuggets were found in the creeks and no more than four mines were being explored; commerce, limited to domestic consumption, was reduced to a few stores and two or three rich merchants. Exaggerated as these impressions may be, especially since they were limited to the urban perimeter and did not consider developments in the agriculture and cattle sectors in the areas circumjacent to the Jurisdiction of Mariana, the fact is that the city could not have passed unscathed through the mining crisis.

Although travelers have differed in the estimates they provided for the number of houses and inhabitants of Mariana, the seat of the Bishopric held approximately six hundred dwellings and 3.5 thousand residents around 1810. In all, there was no disproportion between males and females but, within the slave contingent, which corresponded to one third of the total population, the number of males reached sixty percent. The group of areas that were first occupied—São Gonçalo, Rosário, and Monssus—as well as the ones subsequently settled—the Chamber Square and the blocks linking to Nova Street—were the ones with the largest number of constructions; each of these groups featured one fourth of the city's residences. If these areas tended to house the lower- and middle-income populations, respectively, it was in the two or more story houses surrounding the Mother Church that the more affluent resided. In the Chafariz [Fountain] Square, for instance, a crucial space of sociability where feasts, *curros*, and *cavalhadas* [ritual re-creations of the confrontation between Moors and Christians] took place, was located the luxurious house of Fortunato Rafael Arcanjo, one of the wealthiest men in Mariana, who played a prominent political role in the 1820's and 1830's, twice presiding the Municipal Chamber. In Olaria Street resided two other members of the local ruling group: Doctor João de Sousa Barradas, who served many times as a Municipal Councilman and who was a maternal grandfather of Bernardo de Vasconcelos; and the already-cited Doctor Luís José de Godói Torres, who played an important role in the local events linking to the Independence of Brazil. For the most part, Mariana domiciles were basic, i.e., they accommodated nuclear families consisting of parents and their children, or single units mostly

consisting of unmarried individuals or widows. Altogether, these categories represented, in some areas, seventy to eighty percent of the total residences. Since the distribution of slaves per house followed along these lines, one could say that in the post-mining period, as a rule, there was a large number of small families and solitary individuals who owned a few captives. In average, each house held five or six residents.

Between 1808, the year the Royal Family arrived in Brazil, and 1833, when Ouro Preto staged a sedition—the quarter of a century that roughly spanned João de Deus de Castro Lobo's adolescence and adult life—the City of Mariana, as with most of the remainder of the Province of Minas Gerais, experienced an agitated political environment, one that gave rise to excited spirits. Part of this agitation is evinced in the City Councilmen's correspondence from this period. In 1808 and 1816, Chamber officials expressed to the Royal Highness their joy for the transference of the Court and the elevation of Brazil to Royal Kingdom status, respectively. On both occasions they placed themselves at his disposal, offering their possessions, fortunes, and lives, and reminding him that, when the city was founded in 1711, his august grandfather had baptized it with the honorable name of *Loyal* Village of Nossa Senhora do Carmo. The first of these two missives was personally delivered to the King, in the name of the Chamber, by Doctor Luís José, as well as by Doctor Manuel Inácio de Melo e Sousa, who years later would preside the Province. In March 1822 the Councilmen, despondent with what they understood as the re-colonizing nature of the decrees stemming from Lisbon, exalted then-Prince Dom Pedro for the "Dia do Fico" [literally "Day of the Stay", his refusal to yield to Portuguese authorities and leave Brazil]. In the following month, led by Doctor Luís José, along with Doctor Agostinho Marques Perdigão Malheiros, the Municipal Council welcomed Dom Pedro when he traveled to Ouro Preto in an attempt to calm the situation. In June the Councilmen were still celebrating a proposal for the convocation of a General Assembly, which they considered to be the best way to maintain the ties between Brazil and Portugal. In October, however, they were commemorating the establishment of the Empire of Brazil and, on the 12th, acclaiming Dom Pedro as its first emperor. After the tumultuous years of Pedro's regime, leading to his Abdication, Mariana was divided with respect to a conservative coup that for a few months deposed the President and the Vice-President of the Province, Manuel Inácio de Melo e Sousa and Bernardo de Vasconcelos.

The period was thus marked by a certain polarization, whether with reference to the Independence or the political organization of the new Empire. In Mariana, despite the absence of the party institutions that would be structured in the following decades, there was, roughly speaking, an opposition between liberals and conservatives of different persuasions and ideas. One of the decisive chapters in this contention involved the Bishopric of Mariana and oftentimes opposed not only the more adamant liberals and the Prelate, but also the latter and his own Chapter. Conflicts of this nature were not new in the Minas. The first Bishop faced intense hardships resulting from confrontations with regal authorities and Chapter members, the latter of whom were supposed to assist him in administering the Bishopric, but multiplied in factions instead. The root of such difficulties was the Padroado regime of the colonial and imperial periods, which established that ecclesiastical matters were to be administered by the monarchs. This scenario took on, however, particular colors in the context of the struggles before and after the Independence of Brazil. Particularly burdened was Dom Friar José da Santíssima Trindade, Bishop of Mariana from 1820 to 1835, who ordained João de Deus on December 22, 1821. The Portuguese-born Prelate was accused of lacking patriotism in the face of the interests of the Brazilians and the new Empire. In September 1821, Dom Friar José was already acquiring a bad reputation after he refused to take oath to four articles in the Portuguese Constitution addressing the freedom of press and thought. Despite attending one year later the acclamation of Pedro I, he refused to acknowledge, upon returning to Mariana, a change in the name of the church collection, by order of the "patriots", from *pro Rege* to *pro Imperatore*. A new conflict took place in 1829 when he demoted from the chair of professor of Philosophy and Rhetoric of the Mariana Seminary Father Antônio José Ribeiro Bhering who, in his opinion, was propagating subversive ideas in class. Bhering, who would become Municipal Councilman during the term of 1833-1836, was a member of a group of liberal clerics, some of whom were also Chapter members. In late 1830 a new tension resulted from the Bishop's resistance to a proposal to allow weddings to be celebrated in subsidiary chapels without permission from the ecclesiastical authorities. In this instance, the conflict between the Bishopric and the Province General Council led Manuel Inácio de Melo e Sousa to proffer speeches against the Prelate's position. After the Abdication, Bhering and Manuel Inácio went on to denounce to the Regency a few Portuguese friars attached to Dom Friar José.

A report sent to the Holy See by the Bishop in 1827 began by stating that his earliest efforts were directed toward restructuring the Seminary, which he found totally abandoned upon his arrival. The institution was erected by Dom Friar Manuel da Cruz in 1750, with the precious assistance of the wealthy landowner José Torres Quintanilha. Quintanilha amassed his patrimony by acquiring a small rural property with seven houses at Olaria Street, as well as another located behind the creek, which was the site of the Intendance. It was in the latter that the Seminary was established, an institution whose goal was to better educate the Minas Gerais clergy—as in the case of the Canon Luís Vieira da Silva, a student and professor there, and a

future partisan of the Inconfidência conspiracy—but also to enable the sons of the local ruling groups who wished to go on to pursue studies at the University of Coimbra. The building suffered changes over the years, but, during the time of João de Deus, it was shaped like an irregular, elongated quadrangular figure, and its façade, toward the left, included the entrance to the Chapel of Boa Morte. The right side of the house was reserved for classes while the left side consisted of cubicles, for the interns, whose doors opened to a common corridor. Stretching through the middle there was a patio, for the students' leisure. The statutes, prepared by Manuel da Cruz and based on Jesuit regulations, took into account the teaching of classes of Grammar, Philosophy, Rhethoric, and Theology, as well as imposed a variety of disciplinary precepts. In addition to regulating prayers, studies, and communion, the statutes forbade idling outside the cubicles, exiting the Seminary without the company of the rector or one of the priest-professors, and talking to individuals, especially women, at the door of the Chapel of Boa Morte. When Saint-Hilaire visited the institution, he found it abandoned for several years and in ruins. Not without reason, then, the City Councilmen proposed in 1816 a project to install in the edifice a School of Arts and Ecclesiastical Disciplines, but this project did not materialize. Richard Burton, however, while visiting the Seminary in 1860, after the reforms implemented by Dom Friar José da Santíssima Trindade and Dom Antônio Ferreira Viçoso, Bishop from 1844 to 1875, described it as being notable for its order and cleanliness, and pointed out the double rows of iron-made beds, the long tables in the dining halls, the drawn out classrooms, the rows of desks, and the old-fashioned maps.

Below the Seminar and marginally to the path that led to Guarapiranga rested the new Bishops' Palace. It was shaped like an "L", with a core section of dwellings and two wings. Its very well-known gardens, whose contours were delineated in the above-mentioned "Blueprint of the City of Mariana", were divided into seven quadrangular figures of different shapes and sizes, interspersed with walking corridors. Saint-Hilaire could see them from nearby elevations, but when he requested two ecclesiastics leaning on one of the building's windows to enter, he heard the vexing answer that an authorization from the vicar general was needed. Spix and Martius were informed that the Palace possessed a fine library and a museum of natural curiosities, and that the garden featured an arboretum with fruit trees that flourished in the region. Burton, by his turn, was received by Dom Viçoso himself who, at eighty years of age and dressed in pink, offered him the ring to be kissed and took him to the library, which appeared to him to hold especially theological works, as well as fancy medallions and portraits of classic philosophers.

João de Deus de Castro Lobo was certainly quite familiar with both the edifices and denizens of the Seminary and the Episcopal Palace of Mariana, considering that, as mentioned above, he became a clergyman in 1821. He also frequented and worked at the Cathedral, which suggests that he was not oblivious to Chapter intrigues. Once detached from the original chapel dedicated to Nossa Senhora da Conceição, the Mariana Cathedral went through renovations in the middle of the 18th century, mobilizing the contractor Manuel Francisco Lisboa, father of Aleijadinho, and the wood-carvers José Coelho Noronha, Francisco Vieira Servas, and José de Meireles Brito, as well as the well-known painter Manuel da Costa Ataíde, who was born in the same city, where, in 1818, he became a professor of Fine Arts and Architecture. Also involved was the reputed constructor José Pereira Arouca who, between the decades of 1750 and 1790, carried out renovations in the Churches of São Pedro, São Francisco de Assis (in whose Third Order he professed), Mercês, and Carmo, as well as in the House of Chamber and Prison, the Chapter House (located behind the Mother Church), the Boa Morte Seminary, and the Palace. He also restored sidewalks, fountains, and bridges. The Cathedral, a portentous stone and whitewash construction, exhibited a somber façade, an eyed window with glass, two square-sectioned towers, and a clock. In its interior, the lateral altars, in dossal like the pulpit, exhibited twisted columns or consoles. In the choir loft, surrounded by angel figures, stood the imposing organ constructed in Hamburg by Arp Schnitger, and offered to the Bishopric by the Portuguese Crown in 1753. Next to it, in the ceiling of the nave, there was a painting of the Virgin of the Assumption, with imperial flags above it. In the golden-carved high altar, the same Lady rested on the retable. In the ceiling, in perspective, lay a painting by the Portuguese Manuel José Rebelo de Sousa. Tellingly, this painting, produced by order of Dom Friar Manuel da Cruz, depicted exemplary saints who happened to be canons: Saint Torquato, Saint Félix de Toledo, Saint Lourenço, Saint Félix de Braga, Saint Evâncio, Saint Martinho, Saint Julião, Saint Gudila, and Saint Pedro Arbués. Probably, the first Bishop of Mariana resorted to such pedagogical means foreseeing the problems that the Chapter clergy would pose to him, a drama also experienced seven decades later by Friar José da Santíssima Trindade. The short life of João de Deus was thus marked by the uncertainties and tensions that define periods of change.

Marco Antonio Silveira
Universidade Federal de Ouro Preto

BIBLIOGRAPHY

ANDRADE, Francisco Eduardo de. Poder local e herança colonial em Mariana: faces da Revolta do 'Ano da Fumaça' (1833). In: *Termo de Mariana*: história e documentação. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.127-135.

ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de. Homens ricos em Minas colonial. In: BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera Lúcia Amaral (org.). *Modos de governar*: idéias e práticas políticas no Império Português, séculos XVI a XIX. São Paulo: Alameda, 2005. p.361-84.

ARQUIVO Histórico Ultramarino. Avulsos de Minas Gerais. Carta de Domingos Pinheiro, provedor da Fazenda de Minas, informando o Secretário de Estado sobre a remessa da relação na qual se discrimina o número de homens de negócio, mineiros e roceiros que vivem na Capitania de Minas. Cx.70, doc.41, 25 jul. 1756.

AS CÂMARAS Municipais e a Independência. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Arquivo Nacional, 1973. 2v.

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 366p.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Nacional, 1968. 311p.

CHAVES, Cláudia; PIRES, Maria do Carmo; MAGALHÂES, Sônia Maria. *Casa de Vereança de Mariana*: 300 anos de história da Câmara Municipal. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2008. 268p.

COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais (1782)*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Arquivo Público Mineiro, Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, 2007. 399p.

FONSECA, Cláudia Damasceno. O espaço urbano de Mariana: sua formação e suas representações. In: *Termo de Mariana*: história e documentação, Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.27-66.

GONÇALVES, Andréa Lisly. Minas Gerais nos primeiros anos das Regências: elites declinantes e acomodação política. In: CHAVES, Cláudia; SILVEIRA, Marco Antonio (org.). *Território, conflito e identidade*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2007. p.207-224.

LEWCOWICZ, Ida. Espaço urbano, família e domicílio (Mariana no início do século XIX). In: *Termo de Mariana*: história e documentação. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 1998. p.87-97.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2 v.

MATOS, Raimundo José da Cunha. *Coreografia histórica da Província de Minas Gerais (1837)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 2v.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. 243p.

MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do Cabido de Mariana, *Revista do Departamento de História*, Universidade Federal de Minas Gerais, v.9, 1989, p.96-120.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. 180p.

REIS, Nestor Goulart; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira; BRUNA, Paulo Júlio Valentino. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, FAPESP, 2000. 411p.

RODRIGUES, Monsenhor Flávio Carneiro (org.). *Os relatos decenais dos Bispos de Mariana enviados à Santa Sé*. Mariana: Dom Viçoso, 2005.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 378p.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*, 1817-1820. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 3v.

TIRAPELI, Percival. *As mais belas igrejas do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Metalivros, 2000. 299p.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana*: subsídios para a sua história. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2v.

Work Edited

PAMM 18 – **Christmas Matins**
(four voices, violins I and II, cellos I and II or double bass, flutes I and II, French horns I and II)
Approximate duration: 60 minutes
Edition: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan

Although prescribed for December 25, the Christmas Matins were celebrated on the night of the 24th, before the first solemn Mass. In addition to monastic and religious orders, these Matins were cultivated in Brazil until the end of the 19th century, in diocesan churches, according to the tradition of each locality. In its solemn liturgical form, however, the Christmas Matins are no longer executed, even though its Responsories can be performed in the Masses during Christmastide, in the form of excerpts (song of entrance, Offertory, Communion, and exit).

According to the Tridentine rite, in the introduction of the Christmas Matins are prayed the *Pater noster*, the *Ave Maria*, and the *Credo*, secretly, i.e., in low voice. After this Triple Prayer, the Versicles *Domine, labia mea* and *Deus, in adjutorium* are sung, in plainchant. The Invitatory *Christus natus est* ensues, as well as the Hymn *Jesu, Redemptor omnium*, also pertinent to the Christmas Vespers. This introduction is followed by the Nocturnes. Each Nocturne consists of a first section, with three Psalms framed by their Antiphons, and a second section, with three Lessons preceded by their Blessings and followed by their Responsories. Between these two sections, demarcating them, there is a group of intonations, namely one Versicle, the Our Father, and one Absolution. The Christmas Martins are composed of three Nocturnes, in contrast to the Matins that pertain to the Easter Octave and Pentecost, with only one.

Table 1 details this liturgical structure. The table demonstrates that Lessons and Responsories are assigned, in the liturgical books, a sequential number. The Psalms and Antiphons receive a non-sequential number, while the remaining units[43] are not traditionally numbered. The asterisk denotes the units that are more relevant from a musical standpoint--Invitatory, Hymn, and Responsories--and whose internal structure will be opportunely discussed.

The literary text of the Christmas Matins largely consists of jubilations for the birth of Jesus. The Lessons of Nocturne I are extracted from Isaiah, Nocturne II from the sermons of Saint Leo, and Nocturne III from the Gospels according to Saint Luke and Saint John. It must be noted, however, as shown in table 1, that no text

[43] See: CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. CASTAGNA, Paulo (org.). *Anais*. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.

especially written for the ninth and final Responsory of the Christmas Matins exists, in lieu of which is sung the Ambrosian Hymn *Te Deum laudamus*. Given the autonomy of this *Hymnus pro Gratiarum Actione*, utilized in many other religious functions, liturgical and paraliturgical, Matins composers not always strove to set it to music. In other words, according to period practice, the lacking Responsory IX was supplied with a *Te Deum* chosen by the performers according to taste, not necessarily written by the same composer of the Responsories, but this Hymn of Thanksgiving could be performed in plainchant as well.

Tabela 1. Christmas Matins: liturgical structure. The asterisk stresses the units traditionally set in polyphony.

UNIT	LITERARY *INCIPIT*	REALIZATION
Introduction		
Our Father, Ave Maria, Credo	*Pater noster, qui es / Ave Maria, gratia plena / Credo in unum Deum*	recitation (secretly)
Versicle	*Domine, labia mea*	recitation
Versicle	*Deus, in adjutorium*	recitation
Invitatory*	*Christus natus est / Venite, exsultemus*	polyphony and plainchant
Hino*	*Jesu, Redemptor omnium*	polyphony and plainchant
Nocturne I		
Psalm I with Antiphon	*Dominus dixit / Quare fremuerunt / Dominus dixit*	plainchant
Psalm II with Antiphon	*Tamquam sponsus / Cæli enarrant / Tamquam sponsus*	plainchant
Psalm III with Antiphon	*Difusa est gratia / Eructavit cor / Difusa est gratia*	plainchant
Versicle	*Tamquam sponsus*	recitation
Our Father	*Pater noster, qui es*	recitation (secretly)
Absolution	*Exaudi, Domine*	recitation
Blessing	*Benedictione perpetua*	recitation
Lesson I	*Primo tempore*	recitation
Responsory I*	*Hodie nobis cælorum*	polyphony
Blessing	*Unigenitus Dei*	recitation
Lesson II	*Consolamini, consolamini*	recitation
Responsory II*	*Hodie nobis de cælo*	polyphony
Blessing	*Spiritus Sancti*	recitation
Lesson III	*Consurge, consurge*	recitation
Responsory III*	*Quem vidistis*	polyphony

UNIT	LITERARY *INCIPIT*	REALIZATION
Nocturne II		
Psalm I with Antiphon	*Suscepimus, Deus / Magnus Dominus / Suscepimus, Deus*	plainchant
Psalm II with Antiphon	*Orietur in diebus / Deus, judicium / Orietur in diebus /*	plainchant
Psalm III with Antiphon	*Veritas de terra / Benedixisti, Domine / Veritas de terra*	plainchant
Versicle	*Speciosus forma*	recitation
Our Father	*Pater noster, qui es*	recitation (secretly)
Absolution	*Ipsius pietas*	recitation
Blessing	*Deus Pater*	recitation
Lesson IV	*Salvator noster*	recitation
Responsory IV*	*O magnum mysterium*	polyphony
Blessing	*Christus perpetuæ*	recitation
Lesson V	*Beata Dei*	recitation
Responsory V*	*In quo conflictu*	polyphony
Blessing	*Ignem sui*	recitation
Lesson VI	*Agamus ergo*	recitation
Responsory VI*	*Sancta et immaculata*	polyphony
Nocturne III		
Psalm I with Antiphon	*Ipse invocabit / Misericordias Domine / Ipse invocabit*	plainchant
Psalm II with Antiphon	*Lætentur cæli / Cantate Domino... Cantate Domino / Lætentur cæli*	plainchant
Psalm III with Antiphon	*Notum fecit / Cantate Domino... quia mirabilia / Notum fecit*	plainchant
Versicle	*Ipse invocabit*	recitation
Our Father	*Pater noster, qui es*	recitation (secretly)
Absolution	*A vinculis peccatorum*	recitation
Blessing	*Evangelica lectio*	recitation
Lesson VII	*In illo tempore: Exiit*	recitation
Responsory VII*	*Beata viscera*	polyphony
Blessing	*Per evangelica dicta*	recitation
Lesson VIII	*In illo tempore: Pastores*	recitation
Responsory VIII*	*Verbum caro*	polyphony
Blessing	*Verba sancti Evagenlii*	recitation
Lesson IX	*In principio erat*	recitation
Hymn of Thanksgiving	*Te Deum laudamus*	polyphony or plainchant

Thus far eight Matins have been ascribed to João de Deus de Castro Lobo: Matins for the Dead, Matins for Our Lady of the Conception I, Matins for Our Lady of the Conception II, Matins for Maundy Thursday, Matins for Saint Cecily, Matins for Saint Vincent of Paola, Matins for Pentecost, and the present Matins for Christmas (table 2). Some of these works already have been edited by musicologists. It is the case of Matins for Pentecost (AMB 01) and Matins for the Dead ("Six Funereal Responsories", AMB 43), as part of the project Acervo da Música Brasileira/Restauração e Difusão de Partituras. Moreover, the Invitatory and Responsories II, VI, and V of the Matins for Saint Vicent of Paola, in that order, were published as excerpts in the series Coleção Música Sacra Mineira, at the end of the 1970's (respectively CMSM 13, 14, 43, and 81; CO-MSM 9). Another Invitatory, from the Christmas Matins edited here, was printed as an excerpt in the same Coleção (CMSM 61; no reference in CO-MSM). Although never published, except for the just-cited Invitatory, João de Deus' Christmas Matins already belongs to the repertory of various Brazilian ensembles, thanks to a preliminary version of the present edition collectively prepared by Aluízio José Viegas, Ernani Aguiar, and Geraldo B. de Souza. There is also a commercial CD recording, by the Coral Porto Alegre and Orquestra, directed by Ernani Aguiar.[44] The merit of these contributions (detailed in the Preface of this volume) must be acknowledged emphatically, as one points out the novel character of the present initiative to publish, in full, the Christmas Matins by João de Deus de Castro Lobo.

Among the Matins attributed to this composer, two *contrafacta* cases (same music, different lyrics) were identified: the Matins for Our Lady of the Conception I bear the same music, with slight variations, as the Matins for Saint Vincent of Paola;[45] and the music of the Matins for Our Lady of the Conception II correspond to that of the Christmas Matins published here. The two correspondences are noted on table 2. Evidently, such *contrafacta* meant, in practical terms, the refashioning of a work for a new liturgical occasion. Note that, with attention to the prosody of the present work, not always rigorous, it is more likely that the Christmas Matins were derived from the Matins for Our Lady of the Conception II, and not vice-versa. Needless to say, since autographs are not extant, the possibility that this *contrafactum* was prepared by hands other than those of the composer should not be dismissed.

Table 2. Matins attributed to João de Deus de Castro Lobo, with their respective thematic catalogue classifications and *contrafacta* instances denoted by brackets.

TITLE	THEMATIC CATALOGUE
Matins for the Dead	CT-CO, p.117-118
Matins for Christmas	CT-CO, p.111-112; CT-MIOP, n.23, v.1, p.28-29
Matins for Our Lady of the Conception I	CT-MIOP, n.22, v.1, p.27-28
Matins for Our Lady of the Conception II	CT-CO, p.110-111
Matins for Maundy Thursday	CT-CO, p.115
Matins for Saint Cecily	CT-CO, p.109
Matins for Saint Vincent of Paola	CT-CO, p.109-110
Matins for Pentecost	CT-CO, p.108

[44] LOBO, João de Deus de Castro. *In Nativitate Domini Ad Matutinum (Matinas de Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo)*; Coral Porto Alegre e Orquestra; Regente Ernani Aguiar. Porto Alegre: [Prefeitura de Porto Alegre, FUMPROARTE, Ministério da Cultura], 2001. CD-199.012.667.

[45] To make matters even messier, the music that is partaken by the Matins for Our Lady of the Conception I and the Matins for Saint Vincent of Paulo is also partly found in another work by João de Deus de Castro Lobo, the Novena for Our Lady of the Conception, held at the Museu da Música de Mariana under the call number CDO.01.130 (previously MA ON21). I owe this information to Paulo Castagna.

Sources

PAMM 18 – **Christmas Matins**

Aluízio José Viegas and Marcelo Campos Hazan

Description: see Portuguese text, above.

Analysis

All extant sources consist of non-autograph manuscript parts (rather than scores). Their situation is extremely complex, beginning with the variant condition of Responsory VII. In some sources, the music of Responsory IV is reutilized in Responsory VII, in *contrafactum* fashion. Other sources, also in the manner of *contrafactum*, present Responsory VII with the same music for the Responsory VIII of the Matins for Our Lady of the Conception I, which, as mentioned above, coincides with the music for the Matins for Saint Vincent of Paola (table 2, above). And yet other sources omit Responsory VII completely. Three types of sources were thus identified based on the situation of this Responsory, as registered in table 3. Due to this variance, the edited score exhibits the Responsory VII in two versions, the first corresponding to the music for Responsory IV and the second to the Responsory VIII of the Matins for Our Lady of the Conception I/Matins for Saint Vincent of Paola.

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vla	Vlc I, II (ou Cb)	Vlc	Bx	Fl I	Fl II	Ob I-II	Cl II	Tpa I-II Tpa I, II	Pst	Sxhn
A_1	version 1	version 2	-	-	version 1	version 1	-	version 1	-	version 1	version 1	version 1	-	-	version 1	-	-
A_2	-	R VI-VIII are missing	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A_3	-	-	version 2	version 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	version 3	version 2	version 2	-	-	version 2	version 2	version 2	-	-	version 2	-	-
C_1	version 1	version 1	version 1	version 1	version 1	version 1	-	-	-	-	-	version 1	-	-	version 1	-	-
C_2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	version 1
D_1	-	-	version 3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_2	-	-	-	-	version 3	version 2	-	-	-	R III-VIII are missing	version 2	R IV-VIII are missing	-	-	-	-	-
D_3	-	-	-	-	-	version 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_4	version 2	version 2	version 2	version 2	-	-	-	-	-	version 2	version 2	version 2	-	version 2	version 2	version 2	-
D_5	version 2	version 2	version 2	version 2	version 2	-	-	-	-	version 2	-	-	-	-	-	-	-
D_6	-	-	-	-	-	version 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	version 1	-	-
D_8	version 1	version 1	version 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_9	-	-	-	version 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
E_1	-	-	-	-	version 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
E_2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	version 3	-	-
E_3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	version 1	-	-	-	-	-	-	-
E_4	-	-	-	version 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F_1	version 1	-	version 1	version 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F_2	-	-	-	-	-	version 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
G	-	version 1	-	-	-	version 3	-	-	version 3	-	-	-	-	-	version 1	-	-
H	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	R II only	-	-	-	-

Table 3. Typology of the sources based on the situation of Responsory VII.
Version 1. Responsory VII with music of Responsory IV.
Version 2. Responsory VII with music of Responsory VIII of Matins for Our Lady of the Conception I/ Matins for Saint Vincent of Paola.
Version 3. Responsory VII omitted.

The Responsories of the *Officium matutinum* exhibit a characteristic structure, consisting of the Response (the first section), the *Presa* (the section that is repeated), and the Verse (the section that is generally reserved for one or more soloists), in the order Response / *Presa* / Verse / *Presa* (ABCB). For some of these Responsories, however, the liturgical books prescribe the Minor Doxology, whose inclusion expands the structure to Response / *Presa* / Verse / *Presa* / *Gloria Patri* / *Presa* (ABCBDB). In the case of the Matins for Christmas, the singing of the *Gloria Patri* is prescribed for Responsories I, III, VI, and VIII. In the present case, however, the *Gloria Patri* is also unexpectedly present in Responsory VII, in the sources that preserve version 2. This is so because, to reiterate, version 2 of Responsory VII was adapted from a Responsory VIII of another Matins and the *Gloria Patri* section of this Responsory VIII was not discarded when the adaptation was carried out. This extra-liturgical *Gloria Patri* was maintained in the present edition.

Another key editorial issue was the selection of the main source. The choice fell upon source A_1, a copy by Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), prepared at the end of the 19th century. Ribeiro Bastos was a professor and director at a secondary school, a justice of peace, and president of São João del-Rei's Câmara Municipal [literally Municipal Chamber, a municipality's executive body], as well as conductor, from 1860 to 1911, of the ensemble that today carries his name, the Orquestra Ribeiro Bastos. At first glance, the option of A_1 as *Hauptquelle* could cause surprise, for it is a recent copy. However, this manuscript documents dynamics and articulations with a degree of detail that is not witnessed in the other copies. Moreover, this is the only source that divides the instrumental bass into cello I and cello II or double bass, an aspect that is characteristic to the orchestral writing of João de Deus de Castro Lobo. Finally, this is one of the only extant manuscripts in a more or less complete state; it lacks only the parts for tenor and vocal bass, which were recovered, in the present edition, based on source A_3.[46]

The main source A_1, however, proved to be inadequate for the edition of the vocal parts of Responsório VII, version 1: first, because the soprano manuscript part carries the complete melody, but omits a large portion of the literary text; second, because the alto part in this source registers version 2; and third, because the tenor and bass parts, to repeat, are lost (table 3). For these reasons, it was necessary to reconstruct the voices of Responsório VII, version 1, based on source C_1. Responsory VII, version 2, also required drawing on additional sources, since manuscript A_1 registers version 1 for all parts (except for the just-cited alto part). For the edition of Responsory VII, version 2, source D_4 was utilized, except for violins I and II, which are missing from this manuscript and were recovered from D_5 and D_6, respectively.

In addition to Responsory VII another unit, the Hymn *Jesu, Redemptor omnium*, presented special difficulties. As indicated in table 4, only a few sources carry this unit, which was edited here based on manuscript C_1. However, because the parts of alto, tenor, and violin II of C_1 are worn out where this Hymn stood, it was necessary to recover it from D_8, D_8, and F_2, respectively. Furthermore, the manuscript parts of cello I and cello II (or double bass) of source C_1 are lost. For this reason, the Hymn was edited drawing on the cello part of source G and the instrumental bass part of source E3, nominally converted in the score into cello I and cello II (or double bass), respectively.

[46] As registered in table 3, a few manuscripts contain parts for clarinet, cornet, and saxhorn. Such parts consist of late-19th century derivations, responding to local tastes and necessities, and were not incorporated into this edition. More complex is the case of an oboe I and II part (source H), which is melodically independent from the flutes. Despite the existence of a few precedents in the composer's output in which flutes and oboes are independent from each other, the authoritativeness the oboes is unlikely because the appears only in source H, among the 23 manuscripts examined, and this source is considerably recent.

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vla	Vlc I, II (or Cb)	Vlc	Bx	Fl I	Fl II	Ob I-II	Cl II	Tpa I-II Tpa I, II	Pst	Sxhn
A_1	omitted	omitted	-	-	omitted	omitted	-	omitted	-	omitted	omitted	omitted	-	-	omitted	-	-
A_2	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A_3	-	-	omitted	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	omitted	omitted	omitted	-	-	omitted	omitted	omitted	-	-	omitted	-	-
C_1	Hymn	worn out	worn out	Hymn	Hymn	worn out	-	-	-	-	-	Hymn tacet	-	-	Hymn	-	-
C_2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Hymn
D_1	-	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_2	-	-	-	-	omitted	omitted	-	-	-	omitted	omitted	omitted	-	-	-	-	-
D_3	-	-	-	-	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_4	omitted	omitted	omitted	omitted	-	-	-	-	-	omitted	omitted	omitted	-	omitted	omitted	omitted	-
D_5	omitted	omitted	omitted	omitted	omitted	-	-	-	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-
D_6	-	-	-	-	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	omitted	-	-
D_8	Hymn	Hymn	Hymn	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D_9	-	-	-	Hymn	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
E_1	-	-	-	-	Hymn	-	-	-	-		-	-	-	-	-	-	-
E_2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Hymn	-	-
E_3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Hymn	-	-	-	-	-	-	-
E_4	-	-	-	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F_1	omitted	-	omitted	omitted	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
F_2	-	-	-	-	-	Hymn	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
G	-	omitted	-	-	-	Hymn	-	-	Hymn	-	-	-	-	-	Hymn	-	-
H	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Table 4. Situation of the sources based on the presence or absence of the Hymn.

Table 5 indicates the two principal sources for the preparation of this edition, A_1 and A_3. This table displays the main editorial challenge encountered: the variant situation of Responsory VII, which required the edition of two versions, drawing on additional sources. Table 5 also indicates the need to edit the Hymn based on other complementary sources.

Tabela 5. Sources for the edition.

	S	A	T	B	Vln I	Vln II	Vlc I	Vlc II (ou Cb)	Bx	Fl I, II	Tpa I, II
Invitatory	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Hymn	C_1	D_8	D_8	C_1	C_1	F_2	G[47]	E_3[48]	–	tacet	C_1
Responsory I	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory II	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory III	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory IV	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory V	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory VI	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory VII Version 1	C_1	C_1	C_1	C_1	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1
Responsory VII Version 2	D_4	D_4	D_4	D_4	D_5	D_6	–	–	D_4[49]	D_4	D_4
Responsory VIII	A_1	A_1	A_3	A_3	A_1	A_1	A_1	A_1	–	A_1	A_1

Yet another particularity differentiates the various sources. In the originals, the parts of French horn I and II are featured in two archaic types of notation.[50] Indeed, in sources B, D_4, E_2, and G French horn I and French horn II are copied in separate manuscript parts (Tpa I, II) and registered in "Neapolitan" or "Italian" notation: in f-clef, with key signature, one octave below the actual pitch. By contrast, in sources A_1, C_1, D_7 and H French horns I and II are jointly copied in one part only (Tpa I-II) and registered in "classic" notation: in G-clef and without key signature. In the latter case, the transpositions are varied: the French horns are scripted a minor seventh ("*em Ré*"), perfect fourth ("*em Sol*"), perfect fifth ("*em Fá*"), or one octave above the actual pitch ("*em Ut*"), depending on the tonality of each section.

The plainchant, an essential element of the Invitatory and the Hymn *Jesu, Redemptor omnium*, was reconstructed, in this edition, based on the *Teatro Eclesiástico* by Domingos do Rosário, a manual printed in Lisbon many times from 1743 to 1817.[51] In the case of the Invitatory, it is crucial to point out that only measures 1 to 23 are notated in the manuscripts, without any reference to its implicit liturgical structure represented in table 6. This generic structure of the Invitatory of the Matins for the Divine Office, incidentally, is *sui generis* because it presents features that are both typical of psalmody, given the presence of a Psalm framed by its Antiphons (always Psalm 94), and responsorial chant, given the alternation between polyphony and plainchant.[52]

In the case of the Hymn, in accordance with period practice, only the even-numbered verses are registered in the manuscripts. In other words, none of the sources carry the plainchant that is implicit to the odd-numbered verses. Note, however, the existence of one sole violin I part (source E_1) that remits the non-polyphonic segments to a

[47] "*Violoncello*" in the original, converted into cello I in the score.
[48] "*Baixo*" (instrumental bass) in the original, converted into cello II (or double bass) in the score.
[49] Yet to be found are manuscript parts of cello I and cello II (or double bass); only "*Baixo*" (instrumental bass) is extant.
[50] I owe this information to Fernando Binder.
[51] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 9 ed. Lisboa: Impressão Régia, 1817. p.67-75.

specific liturgical book, by way of the following indications: "*The Hymn Jesu Redemptor omnium ensues, on folio 225 of the Breviary first tone*" and "*Breviary first tone on folio 226*". The same violin I part bears another explicit reference to the plainchant, this time with respect to the Hymn of Thanksgiving: "*after the Responsories of the last Lesson, which is from the Holy Gospel, follows Te Deum Laudamus number 18 in the Breviary*". Unfortunately, the breviary in question was not located.

The plainchant for the Hymn should be sung a minor third below the melody extracted from the *Teatro Eclesiástico*. As for the Invitatory, the case is more complicated, for the plainchant is printed in Dorian D, clashing with the polyphony in D major. It should be sung without transposition or transposed at the discretion of the performers who can also consider, of course, resorting to alternate melodies in liturgical books other than the *Teatro Eclesiástico*.

Table 6. Invitatory of the Christmas Matins: liturgical structure.

ANTIPHON/PSALM 94	LITERARY *INCIPIT*	REALIZATION
Antiphon – complete	*Christus natus es*	plainchant
Antiphon – complete	*Christus natus es*	polyphony
Psalm – section 1	*Venite, exsultemus*	plainchant
Antiphon – complete	*Christus natus es*	polyphony
Psalm – section 2	*Quoniam Deus*	plainchant
Antiphon – second half	*Venite, adoremus*	polyphony
Psalm – section 3	*Quoniam ipsius*	plainchant
Antiphon – complete	*Christus natus es*	polyphony
Psalm – section 4	*Hodie, si vocem*	plainchant
Antiphon – second half	*Venite, adoremus*	polyphony
Psalm – section 5	*Quadraginta annis*	plainchant
Antiphon – complete	*Christus natus es*	polyphony
Psalm – section 6 (Minor Doxology)	*Gloria Patri*	plainchant
Antiphon – second half	*Venite, adoremus*	polyphony
Antiphon – complete	*Christus natus es*	plainchant
Antiphon – second half	*Venite, adoremus*	polyphony

[52] The *Teatro Eclesiástico* does not evince the repetition of the Antiphon, at the beginning, nor the passages that follow the *Gloria Patri*, but this structure, represented in the present edition, is found in other liturgical books and is observed in the age-old ritual tradition of São João del-Rei, as informed by Aluízio José Viegas. Incidentally, the score reproduces the bar lines printed in the *Teatro Eclesiástico*.

Editorial Considerations

1. Accretions:

a) When missing from the source, the following signs or indications were added to the edited score in smaller print:

Dynamics (***f***, ***p***, *cresc.*, *dim.*)

Expression (*dolce*, *espressivo*)

Agogic (*accelerando*, *ritenuto*)

Articulation (*staccati*, accents, *pizz.*)

Trills, gruppettos, mordents

Fermatas

b) Editorial accretions of slurs and ties were shown with broken lines.

2. Other editorial interventions occurred, although tacitly:

a) Obsolete clefs were substituted with current ones.

b) The arrangement of the voices and instruments in the score followed modern convention.

c) The spelling of tempo indications, expression, agogics etc. was modernized in the edition (*All.º* = *Allegro*; *Sollo* = *Solo*).

d) Cautionary accidentals were added and redundant accidentals were removed from the edited score, following modern convention.

e) Triplet indications were inserted when necessary.

f) Repetition signs (/ , ./. , //.), both musical and literary, were realized in the score.

g) Measured and unmeasured tremolos were realized in the edition: [musical notation] = [musical notation] or [musical notation] ; [musical notation] = [musical notation] .

h) Prosody slurs, notated in the sources in a highly unsystematic manner, were omitted from the edition. The prosody determined the beaming of the vocal lines, adjusted according to modern convention.

i) Ornaments (instrumental) were articulated in the score with slurs (solid).

j) Appoggiaturas and acciaccaturas were standardized in the form 𝅘𝅥𝅮.

l) The spelling, division of syllables, and punctuation of the liturgical lyrics were corrected and modernized according to the official Solesmes model.[53]

m) Plainchant phrases were inserted based on a Tridentine liturgy book, without transposition.[54]

3. Any other type of alteration or addition is registered in the critical apparatus. The critical apparatus registers readings from the source, before editorial interference, starting with tempo indications:

a) The notes of the transposing instruments follow the transposition in the score, not the source.

b) In relation to the location of the notes: ornaments and rests are not considered; chords or bichords are equal to one note; tied notes also count as one note.

c) In specifying the octave of the note, when necessary, the number 3 (superscript) denotes the middle C octave.

d) Chords or bichords are indicated by hyphens as follows: dó^3-mi^3-sol^3.

[53] LIBER Usualis Missæ [...]. Roma, Tournai: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée & Socii, 1910. 992, [60]p.
[54] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 7 ed. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1782. v.1, p.48 and 50.

Partitura

PAMM 18

João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

Matinas de Natal
(quatro vozes, violinos I e II, violoncelos I e II ou baixo, flautas I e II, trompas I e II)
Duração aproximada: 60 minutos
Edição: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan

1 – Invitatório (Allegro / Allegro)
2 – Hino (Andante levado / Andante levado / Andante levado)
3 – Responsório I (Majestoso / Allegro / Andante / Allegro / Adagio / Allegro)
4 – Responsório II (Andante / Allegro / Andante / Allegro)
5 – Responsório III (Andante / Allegro / Andante / Allegro / Largo / Allegro)
6 – Responsório IV (Andante / Allegro / Andante / Allegro)
7 – Responsório V (Andante / Allegro / Andante / Allegro)
8 – Responsório VI (Majestoso / Allegro / Adagio / Allegro / Largo / Allegro)
9 – Responsório VII – Versão 1 (Andante / Allegro / Andante / Allegro)
10 – Responsório VII – Versão 2 (Adagio / Allegro / Andantino / Allegro / Largo / Allegro)
11 – Responsório VIII (Largo / Fuga / Andante / Fuga / Largo / Fuga)

Matinas de Natal

Edição: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan
Fontes: OLS

João de Deus de Castro Lobo
(1794-1832)

1 – Invitatório

Chri - stus na - tus est no - bis. Ve - ni-te, ad - o-re - mus.

Allegro

ff

Flautas I e II

Trompas I e II em Fá

Soprano
Chri - - - stus na - - - tus est no - - - - -

Contralto
Chri - - - stus na - - - tus est no - - - - -

Tenor
Chri - - - stus na - - - tus est no - - - - -

Baixo
Chri - - - stus na - - - tus est no - - - - -

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II ou Contrabaixo

5

Fl

Tpa

S
- bis, Chri - stus na - - - - - tus est no - bis, Chri - - stus

A
- bis, Chri - stus na - - - - - tus est no - bis,

T
- bis, Chri - stus na - - - - - tus est no - bis,

B
- bis, Chri - stus na - - - - - tus est no - bis,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

10

Fl
p *cresc.* *f*

Tpa
cresc. *f*

S
cresc. *f*
na - tus, Chri - stus na - tus est no - bis, est no - bis,

A
p *cresc.* *f*
Chri - stus na - tus, na - tus est no - bis, est no - bis,

T
p cresc. *f*
Chri - stus na - tus est no - bis, est no - bis,

B
p cresc. *f*
Chri - stus na - tus__ est__ no - - - bis,__

Vln I
cresc. *f*

Vln II
p *cresc.* *f*

Vlc I
cresc. *f*

Vlc II ou Cb
cresc. *f*

15

Fl

Tpa

S
na - - tus est no - - - - - bis, na-tus est no - - - - -

A
na - - tus est no - - - - - bis, na-tus est no - - - - -

T
na - - tus est no - - - - - bis, na-tus est no - - - - -

B
na - - tus__ est__ no - - - - - bis, na-tus est no - - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

Allegro

19

Fl

Tpa

S
- bis. Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

A
- bis. Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

T
- bis. Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

B
- bis. Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

24

Fl

Tpa

S
-mus, ve - ni - - - - te, ve - ni - - - - te

A
-mus, ve - ni - - - - te, ve - ni - - - - te

T
-mus, ve - ni - - - - te, ve - ni - - - - te

B
-mus, ve - ni - - - - te, ve - ni - - - - te

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

29

Fl
p

Tpa
p

S
ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -
p

A
ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -
p

T
ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -
p

B
ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -
p

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II
ou Cb
p

34

Fl

Tpa

S

-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

A

-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

T

-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

B

-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

39

Fl

Tpa

S
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

A
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

T
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

B
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

f

44

Fl

p *f*

Tpa

p *f*

S

p

-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

A

p

-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

T

p

-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

B

p

-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

Vln I

p *f*

Vln II

p *f*

Vlc I

p *f*

Vlc II ou Cb

p *f*

Ve-ni - te, ex-sul-te-mus Do - mi-no, ju-bi-le-mus De-o, sa-lu-ta - ri no - stro: præ-oc-cu - pe - mus fa-ci-em e - jus

in con-fes - si-o - ne, et in psal - mis ju-bi - - - le - mus e - i.

Do 𝄋, depois *Quoniam Deus*

Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus su - per o - mnes de - os:

quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am: qui - a in ma - nu e - jus sunt o - mnes fi - nes ter - ræ,

et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - - - - pse con - spi - cit.

Allegro

50

Fl

Tpa

S

Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

A

Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

T

Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

B

Ve - ni - te, ve - ni - te ad - - o - re - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

55

Fl

Tpa

S
-mus, ve - ni - - - - - te, ve - ni - - - - - te

A
-mus, ve - ni - - - - - te, ve - ni - - - - - te

T
-mus, ve - ni - - - - - te, ve - ni - - - - - te

B
-mus, ve - ni - - - - - te, ve - ni - - - - - te

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

60

Fl

p

Tpa

p

S

p

ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -

A

p

ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -

T

p

ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -

B

p

ad - - - o - re - - - - - mus. Ve - - -

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

65

Fl

Tpa

S
-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

A
-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

T
-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

B
-ni - te ad - - o - re - mus, ad - - o - re - - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

70

Fl
f

Tpa
f

S
f
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

A
f
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

T
f
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

B
f
-mus. Ve - - - - - ni - - - - - - - te ad - o - re - - - -

Vln I
f

Vln II
f

Vlc I
f

Vlc II ou Cb
f

75

Fl
p f

Tpa
p f

S
p
-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

A
p
-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

T
p
-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

B
p
-mus, ad - - - o - - - re - - - mus.

Vln I
p f

Vln II
p f

Vlc I
p f

Vlc II ou Cb
p f

Fim

Quo - ni-am i-psi-us est ma - re, et i-pse fe-cit il-lud, et a-ri-dam fun-da-ve-runt ma - nus e - jus:

ve - ni - te, ad - o - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um:

plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit nos, qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster;

nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves pa - - - scu - æ e - jus.

Do 𝄋, depois *Hodie, si vocem*

Ho - di - e, si vo-cem e - jus au - di - e - ri - tis, no - li - te ob - du - ra - re cor - da ve - stra,

sic - ut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne sec - un - dum di - em ten - ta - ti - o - nis in de - ser - to:

u - bi ten-ta-ve-runt me pa - tres ve - stri, pro - ba - ve-runt et vi-de - runt o - - pe-ra me - a.

Do 𝄌, depois *Quadraginta annis*

Qua - dra-gin-ta an-nis prox-i-mus fu - i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic, et di-xi: Sem-per hi er-rant cor - de;

i - psi ve - ro non co-gno-ve-runt vi-as me - as: qui-bus ju-ra-vi in i - ra me - a:

Si in - tro - i - bunt in re - - - - qui-em me - - am.

Do 𝄋, depois *Gloria Patri*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - - - rum. A - - - - - - men.

Do 𝄌, depois *Christus natus est* (seguinte)

Chri - - - - stus na - - - - tus est no - - - bis.

Ve - - - - - - ni - te, ad - - - o - re - - - - - - mus.

Do 𝄌 ao Fim

2 – Hino

Fontes: AHMH, MIOP, MMM

1. Jesu Redemptor omnium, Quem lucis ante originem,
Parem paternæ gloriæ, Pater supremus edidit.

Andante levado

Trompas I e II em Fá

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II ou Contrabaixo

6

Tpa

S
2. Tu lumen, et splendor Patris, Tu spes perennis

A
2. Tu lumen, et splendor Patris, Tu spes perennis

T
2. Tu lumen, et splendor Patris, Tu spes perennis

B
2. Tu lumen, et splendor Patris, tu spes perennis

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

12

Tpa

f

S

f

o - mni-um, tu spes per - en - nis o - mni-um, In - ten - de quas fun - dunt pre - - -

A

f

o - mni-um, tu spes per - en - nis o - mni-um, In - ten - de quas fun - dunt pre - - -

T

f

o - mni-um, tu spes per - en - nis o - mni-um, In - ten - de quas fun - dunt pre - - -

B

f

o - mni-um, tu spes per - en - nis o - mni-um, In - ten - de quas fun - dunt pre - - -

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

18

Tpa

p

S

p

ces Tu - i per or - bem ser - vu - li.

A

p

ces Tu - i per or - bem ser - vu - li.

T

p

ces Tu - i per or - bem ser - vu - li.

B

p

ces Tu - i per or - bem ser - vu - li.

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

3. Me-men-to, re - rum Con-di-tor, No - stri quod o-lim cor - po - ris,
Sa - cra-ta ab al-vo Vir-gi-nis Na-scen-do, for - mam sum-pse-ris.

Andante levado

Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

29

Tpa
p
p
sotto f

S
p
f
4. Te - sta - tur hoc præ - sens di - es, Cur - rens per an - ni

A
p
f
4. Te - sta - tur hoc præ - sens di - es, Cur - rens per an - ni

T
p
f
4. Te - sta - tur hoc præ - sens di - es, Cur - rens per an - ni

B
p
f
4. Te - sta - tur hoc præ - sens di - es, Cur - rens per an - ni

Vln I
p
f

Vln II
p
f

Vlc I
p
f

Vlc II ou Cb
p
f

35

Tpa

f

S

f

cir - cu - lum, cur - rens per an - ni cir - cu - lum, Quod so - lus e si - nu Pa - - -

A

f

cir - cu - lum, cur - rens per an - ni cir - cu - lum, Quod so - lus e si - nu Pa - - -

T

f

cir - cu - lum, cur - rens per an - ni cir - cu - lum, Quod so - lus e si - nu Pa - - -

B

f

cir - cu - lum, cur - rens per an - ni cir - cu - lum, Quod so - lus e si - nu Pa - - -

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

41

Tpa

S
tris Mun - di sa - lus ad - ve - ne - ris.

A
tris Mun - di sa - lus ad - ve - ne - ris.

T
tris Mun - di sa - lus ad - ve - ne - ris.

B
tris Mun - di sa - lus ad - ve - ne - ris.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

5. Hunc as - tra, tel - lus, æ - quo - ra, Hunc o - mne quod cæ - lo sub - est.

Sa - - lu - tis auc - to - rem no - væ No - vo sa - lu - tat can - ti - co.

Andante levado

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

52

Tpa — *p* — *p* — *sotto f*

S — *p* — *f*
6. Et__ nos, be - a - ta quos__ sa - cri Ri - ga - vit un - da

A — *p* — *f*
6. Et__ nos, be - a - ta quos__ sa - cri Ri - ga - vit un - da

T — *p* — *f*
6. Et nos be - a - ta quos sa - cri Ri - ga - vit un - da

B — *p* — *f*
6. Et nos, be - a - ta quos sa - cri Ri - ga - vit un - da

Vln I — *p* — *f*

Vln II — *p* — *f*

Vlc I — *p* — *f*

Vlc II ou Cb — *p* — *f*

58

Tpa

f

S

f

san - gui-nis, ri - ga - vit un-da san - gui-nis, Na - ta - lis ob di - em tu - - -

A

f

san - gui-nis, ri - ga - vit un-da san - gui-nis, Na - ta - lis ob di - em tu - - -

T

f

san - gui-nis, ri - ga - vit un-da san - gui-nis, Na - ta - lis ob di - em tu - - -

B

f

san - gui-nis, ri - ga - vit un-da san - gui-nis, Na - ta - lis ob di - em tu - - -

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

64

Tpa

S — i Hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus.

A — i Hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus.

T — i Hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus.

B — i Hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

7. Je - su, ti - bi sit glo - ri - a, Qui na - tus es de Vir - gi - ne,

Cum Pa - tre et al - mo Spi - ri - tu, In sem - pi - ter - na sæ - cu - la. A - men.

3 – Responsório I

Fonte: OLS

Responso
Majestoso

Flautas I e II

Trompas I e II
em Fá

Soprano

Hodie nobis cæ-

Contralto

Hodie nobis cæ-

Tenor

Hodie nobis cæ-

Baixo

Hodie nobis cæ-

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II
ou Contrabaixo

4

Fl

Tpa

S
lo - rum Rex, na - sci di - gna - tus est ut ho - mi nem

A
lo - rum Rex, de Vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est ut ho - mi nem

T
lo - rum Rex, de Vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est ut ho - mi nem

B
lo - rum Rex, de Vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est ut ho - mi nem

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

8

Fl

Tpa

S

per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-ca - - - ret,

A

per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-ca - - - ret,

T

per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-ca - - - ret,

B

per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-ca - - - ret,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

11

Fl

Tpa

S

ut ho-mi-nem per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-

A

ut ho-mi-nem per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-

T

ut ho-mi-nem per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-

B

ut ho-mi-nem per - di-tum ad cæ - le - sti-a re-gna re-vo-

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

14

Fl

Tpa

S
ca - - - - - - ret, re - vo - ca - - - - - - - ret:

A
ca - - - - - - ret, re - vo - ca - - - - - - - ret:

T
ca - - - - - - ret, re - vo - ca - - - - - - - ret:

B
ca - - - - - - ret, re - vo - ca - - - - - - - ret:

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

18

Presa
Allegro

Fl

Tpa

S
Gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus

A
Gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus

T
Gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus

B
Gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

24

Fl

Tpa

S
An - ge - lo - rum: qui - a sa - - - lus æ - ter - na

A
An - ge - lo - rum: qui - a sa - - - lus æ - ter - na

T
An - ge - lo - rum: qui - a sa - - - lus æ - ter - na

B
An - ge - lo - rum: qui - a sa - - - lus æ - ter - na

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

30

Fl

Tpa

S
hu - ma - no ge - ne - ri, qui - a sa - lus æ - ter - na,

A
hu - ma - no ge - ne - ri, qui - a sa - lus æ - ter - na,

T
hu - ma - no ge - ne - ri,

B
hu - ma - no ge - ne - ri,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

37

Fl

Tpa

S
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it. Gau - det ex - er - ci - tus

A
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it. Gau - det ex - er - ci - tus

T
Gau - det ex - er - ci - tus

B
Gau - det ex - er - ci - tus

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

44

Fl *ff*

Tpa *ff*

S *ff*
An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum:

A *ff*
An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum:

T *ff*
An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum:

B *ff*
An - ge - lo - rum, gau - det ex - er - ci - tus An - ge - lo - rum:

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vlc I *ff*

Vlc II ou Cb *ff*

50

Fl *p*

Tpa

S *p*
qui - a sa - lus, sa - lus æ - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it,

A *p*
qui - a sa - lus, sa - lus æ - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it,

T *p*
qui - a sa - lus, sa - lus æ - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it,

B *p*
qui - a sa - lus, sa - lus æ - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it,

Vln I *pizz.* *p*

Vln II *pizz.* *p*

Vlc I *pizz.* *p*

Vlc II ou Cb *pizz.* *p*

58

Fl

Tpa

S
ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it,

A
ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it,

T
ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it,

B
ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it,

Vln I
arco

Vln II
arco

Vlc I
arco

Vlc II ou Cb
arco

65

Fl *f* *f*

Tpa *f*

S *f*
ap - pa - ru - it.

A *f*
ap - pa - ru - it.

T *f*
ap - pa - ru - it.

B *f*
ap - pa - ru - it.

Vln I *f* *f*

Vln II *f* *f*

Vlc I *f* *f*

Vlc II ou Cb *f* *f*

Fim

Verso
Andante

72

Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

76

Fl

Tpa

S
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

A
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

T
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

B
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

80

Fl

Tpa

S
in ex - cel - sis De - o,

A
in ex - cel - sis De - o,

T
in ex - cel - sis De - o,

B
in ex - cel - sis De - o,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

85

Fl

Tpa

S
et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-tis, bo-næ vo-lun-ta-tis,

A
et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-tis, bo-næ vo-lun-ta-tis,

T
bo-næ vo-lun-ta-tis, bo-næ vo-lun-ta-tis,

B
bo-næ vo-lun-ta-tis, bo-næ vo-lun-ta-tis,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

91

Fl

Tpa

S

bo-næ vo-lun-ta - - - - - tis, bo - næ vo-lun-ta - tis.

A

bo-næ vo-lun-ta - - - - - tis, bo - næ vo-lun-ta - tis.

T

bo-næ vo-lun-ta - - - - - tis, bo - næ vo-lun-ta - tis.

B

bo-næ vo-lun-ta - - - - - tis, bo - næ vo-lun-ta - tis.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro, depois Gloria Patri

Gloria Patri
Adagio

98

Fl
Tpa
S
A
T
B

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

4 – Responsório II

Fonte: OLS

Responso
Andante

Flautas I e II
Trompas I e II em Fá
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Violoncelo I
Violoncelo II ou Contrabaixo

6

Fl

f

Tpa

f

S

A

T

B

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

10

Fl

Tpa

Solo

S

Ho - di e, ho-di-e no-bis, ho-di-e no-bis de

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

15

Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

p f

cæ - lo, pax ve - ra, pax ve - ra, pax ve - ra de - scen - dit.

20

Fl

Tpa

S

p

Ho - - - di-e no - bis de cæ - lo pax ve - ra de - scen - - - -

A

T

B

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

25

Fl

Tpa

S

p

- - - - - - - - dit pax ve - ra pax ve - ra, pax

A

T

B

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

30

Fl

Tpa

S

ve - ra de - scen - - - dit.

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

34

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

37

Fl

f

Tpa

S

A

T

B

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

41

Fl

Tpa

S

Ho - di-e, ho-di-e no-bis de cæ - lo pax ve - - -

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

46

Fl

Tpa

S

-ra, de - scen - - - - - - - - dit pax ve - - -

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

51

Fl

Tpa

S

p

-ra. Ho - di - e no - bis, ho-di-e no - bis de

A

T

B

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

56

Fl

p

Tpa

S

cæ - lo pax ve - ra pax ve - ra, pax ve - ra de - scen - - - -

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

61

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

66

Fl

Tpa

S

f

-dit, pax ve - - - ra___ de - scen - - - - - -

A

T

8

B

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

69

Fl

Tpa

S

- - - - - - - dit, pax ve - ra de-

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

73

Fl

f

Tpa

S

-scen - - - - - - - - dit:

A

T

B

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

Presa
Allegro
77
Fl
p
Tpa
S
A
T
B
Vln I
p
Vln II
p
Vlc I
p
Vlc II
ou Cb
p

83

Fl

Tpa

S *p*
Ho - di - e per to - tum mun - dum me -

A *p*
Ho - di - e per to - tum mun - dum me -

T *p*
Ho - di - e per to - tum mun - dum me -

B *p*
Ho - di - e per to - tum mun - dum me -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

90

Fl

Tpa

S

-li - flui fa - cti sunt cæ - li, per to-tum mun - dum fa - cti sunt cæ -

A

-li - flui fa - cti sunt cæ - li, per to-tum mun - dum fa - cti sunt cæ -

T

-li - flui fa - cti sunt cæ - li, per to-tum mun - dum fa - cti sunt cæ -

B

-li - flui fa - cti sunt cæ - li, per to-tum mun - dum fa - cti sunt cæ -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

97

Fl

Tpa

S
- - - li, per to - tum mun - dum fa -

A
- - - li, per to - tum mun - dum fa -

T
- - - li, per to - tum mun - dum fa -

B
- - - li, per to - tum mun - dum fa -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

105

Fl

Tpa

S
-cti sunt cæ - li, per to - tum mun - dum___ fa - cti sunt

A
-cti sunt cæ - li, per to - tum mun - dum___ fa - cti sunt

T
-cti sunt cæ - li, per to - tum mun - dum___ fa - cti sunt

B
-cti sunt cæ - li, per to - tum mun - dum fa - cti sunt

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

114

Fl

Tpa

S
cæ - li fa - cti sunt.

A
cæ - li fa - cti sunt.

T
cæ - li fa - cti sunt.

B
cæ - li fa - cti sunt.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

123

Fl

Tpa

S
p
Ho - di - e per to - tum mun - dum me - - - li - flui

A
p
Ho - di - e per to - tum mun - dum me - - - li - flui

T
p
Ho - di - e per to - tum mun - dum me - - - li - flui

B
p
Ho - di - e per to - tum mun - dum me - - - li - flui

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

129

Fl

Tpa

S

A

T

B

fa - cti sunt cæ - li.

fa - cti sunt cæ - li.

fa - cti sunt cæ - li.

fa - cti sunt cæ - li.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

f

Fim

Verso
Andante
137
Fl
Tpa
S
Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ,
A
Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ,
T
Hodie illuxit nobis
B
Hodie illuxit nobis
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

143

Fl

Tpa

S
re - pa-ra-ti - o - nis an - - ti - quæ fe - li - ci - ta - tis æ - ter - næ, æ-

A
re - pa-ra-ti - o - nis an - - ti - quæ fe - li - ci - ta - tis æ - ter - næ, æ-

T
re - pa-ra-ti - o - nis an - - ti - quæ fe - li - ci - ta - tis

B
re - pa-ra-ti - o - nis an - - ti - quæ fe - li - ci - ta - tis

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

150

Fl

Tpa

S
-ter - næ, æ - ter - næ.

A
-ter - næ, æ - ter - næ.

T
æ - ter - næ.

B
æ - ter - næ.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

5 – Responsório III

Fonte: OLS

Responso
Andante

Flautas I e II

f

Trompas I e II
em Fá

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

f

Violino II

f

Violoncelo I

f

Violoncelo II
ou Contrabaixo

f

6

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

11

Fl

Tpa

S
f
Quem vi - di - stis pa - sto - - -

A
f
Quem vi - di - stis pa - sto - - -

T
f
Quem vi - di - stis pa - sto - - -

B
f
Quem vi - di - stis pa - sto - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

17

Fl

Tpa

S

res? Quem vi - di - stis pa - sto - res, pa - sto - res, pa - sto - res?

A

res? Quem vi - di - stis pa - sto - res, pa - sto - res, pa - sto - res?

T

res? Quem vi - di - stis pa - sto - res, pa - sto - res, pa - sto - res?

B

res? pa - sto - res, pa - sto - res?

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

22

Fl

f

Tpa

S

f

Di - ci-te, di - ci-te, an - nun - ti - a - te no - - -

A

f

Di - ci-te, di - ci-te, an - nun - ti - a - te no - - -

T

f

Di - ci-te, di - ci-te, an - nun - ti - a - te no - - -

B

f

Di - ci-te, di - ci-te, an - nun - ti - a - te no - - -

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

f

Vlc II ou Cb

f

26

Fl

Tpa

S
bis quis in ter - - ris ap - pa - ru - - - it?

A
bis quis in ter - - ris ap - pa - ru - - - it?

T
bis quis in ter - - ris ap - pa - ru - - - it?

B
bis quis in ter - - ris ap - pa - ru - - - it?

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

30
Presa
Allegro
Fl
Tpa
S
Natum vidimus, et choros Angelorum, natum vidimus et choros Ange-
A
Natum vidimus, et choros Angelorum, natum vidimus et choros Ange-
T
Natum vidimus, et choros Angelorum, natum vidimus et choros Ange-
B
Natum vidimus, et choros Angelorum, natum vidimus et choros Ange-
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

37

Fl

Tpa

S
lo - rum col - lau - dan - tes, lau-dan-tes Do - mi num, col - - lau - dan - tes,

A
lo - rum col - lau - dan - tes, lau-dan-tes Do - mi num, col - - lau - dan - tes,

T
lo - rum col - lau - dan - tes, col - - lau - dan - tes,

B
lo - rum col - lau - dan - tes, col - - lau - dan - tes,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

44

Fl

Tpa

S
lau-dan-tes Do - mi - num. Na - tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo - rum

A
lau-dan-tes Do - mi - num. Na - tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo - rum

T
Na - tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo - rum

B
Na - tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo - rum

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

51

Fl

Tpa

S
col - lau - dan - tes, lau - - - dan - tes Do - mi - num.

A
col - lau - dan - tes, lau - - - dan - tes Do - mi - num.

T
col - lau - dan - tes, lau - - - dan - tes Do - mi - num.

B
col - lau - dan - tes, lau - - - dan - tes Do - mi - num.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Fim

Verso
Andante

58

Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

p

Duo

Di - ci - te, quid - nam vi - di - stis? et an - nun ti - a - te

Di - ci - te, quid - nam vi - di - stis? et an - nun ti - a - te

63

Fl

Tpa

S
Chri-sti na-ti-vi-ta - tem, na - ti - vita - tem, Chri - sti na-ti-vi-ta-tem.

A
Chri-sti na-ti-vi-ta - tem, na - ti - vita - tem, Chri - sti na-ti-vi-ta-tem.

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro, depois Gloria Patri

Gloria Patri

Largo

69

Fl

Tpa

S
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

A
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

T
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

B
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

73

Fl

Tpa

S
cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

A
cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

T
cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B
cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

6 – Responsório IV

Fonte: OLS

Responso
Andante

Flautas I e II

f

Trompas I e II em Fá

f

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

f

Violino II

f

Violoncelo I

f

Violoncelo II ou Contrabaixo

f

5

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

9

Fl

Tpa

S

p

O ma - gnum my -

A

p

O ma - gnum my -

T

B

Vln I

tr

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

14

Fl

Tpa

S

- ste - ri um et ad-mi - ra - bi - le Sa - cra - men - tum, Sa - cra -

A

- ste - ri um et ad-mi - ra - bi - le Sa - cra - men - tum, Sa - cra -

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

19

Fl

f

Tpa

f

S

p *f*

-men - tum, et ad-mi-ra - bi - le__ Sa cra-men - - - tum, ut a - ni - ma-li-a

A

p *f*

-men - tum, et ad-mi-ra - bi - le__ Sa cra-men - - - tum, ut a - ni - ma-li-a

T

f

ut a - ni - ma-li-a

B

f

ut a - ni - ma-li-a

Vln I

p *f*

Vln II

p *f*

Vlc I

p *f*

Vlc II ou Cb

p *f*

24

Fl

Tpa

S
vi - - de - runt Do - mi-num, ut a - ni - ma - li - a

A
vi - - de - runt Do - mi-num, ut a - ni - ma - li - a

T
vi - - de - runt Do - mi-num, ut a - ni - ma - li - a

B
vi - - de - runt Do - mi-num, ut a - ni - ma - li - a

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

28

Fl

Tpa

S
vi - de - runt Do - mi - num, vi - - - de - runt Do - mi num

A
vi - de - runt Do - mi - num, vi - - - de - runt Do - mi num

T
vi - de - runt Do - mi - num, vi - - - de - runt Do - mi num

B
vi - de - runt Do - mi - num, vi - - - de - runt Do - mi num

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

32

Fl

Tpa

S
na - - - tum, ja - - - - cen - tem in præ -

A
na - - - tum, ja - - - - cen - tem in præ -

T
na - - - tum, ja - - - - cen - tem in præ -

B
na - - - tum, ja - - - - cen - tem in præ -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

37

Fl

Tpa

S
-se - pi - o, ja - - - - - - cen-tem in præ - se - pi - o,

A
-se - pi - o, ja - - - - - - cen-tem in præ - se - pi - o,

T
-se - pi - o, ja - - - - - - cen-tem in præ - se - pi - o,

B
-se - pi - o, ja - - - - - - cen-tem in præ - se - pi - o,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

42

Fl

Tpa

S

ja - - - - - cen - tem in præ - se - pi-o,

A

ja - - - - - cen - tem in præ - se - pi-o,

T

ja - - - - - cen - tem in præ - se - pi-o,

B

ja - - - - - cen - tem in præ - se - pi-o,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

46

Fl
f

Tpa
f

S
f
ja - - - - - - - - cen - tem in præ - se - pi - o.

A
f
ja - - - - - - - - cen - tem in præ - se - pi - o.

T
f
ja - - - - - - - - cen - tem in præ - se - pi - o.

B
f
ja - - - - - - - - cen - tem in præ - se - pi - o.

Vln I
f

Vln II
f

Vlc I
f

Vlc II ou Cb
f

50

Presa
Allegro

Fl

Tpa

S
Be - a - ta Vir - go cu - jus vi - sce -

A
Be - a - ta Vir - go cu - jus vi - sce -

T
Be - a - ta Vir - go cu - jus vi - sce-

B
Be - a - ta Vir - go cu - jus vi - sce-

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

58

Fl
p *f*

Tpa
p *f*

S
p *f*
-ra, be - - - a - - - - ta Vir - - - go cu -

A
p *f*
-ra, be - - - a - - - - ta Vir - - - go cu -

T
p *f*
-ra, be - - - a - - - - ta Vir - - - go cu -

B
p *f*
-ra, be - - - a - - - - ta Vir - - - go cu -

Vln I
p *f*

Vln II
p *f*

Vlc I
p *f*

Vlc II ou Cb
p *f*

64

Fl

Tpa

S
- - jus vi - sce - ra me - ru - e - - - runt por -

A
- - jus vi - sce - ra me - ru - e - - - runt por -

T
- - jus vi - sce - ra me - ru - e - - - runt por -

B
- - jus___ vi - sce - ra me - ru - e - - - runt por -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

70

Fl

Tpa

S
-ta - re Do - - - mi - num Chri - - - stum,

A
-ta - re Do - - - mi - num Chri - - - stum,

T
-ta - re Do - - - mi - num Chri - - - stum,

B
-ta - re Do - - - mi - num Chri - - - stum,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

76 **Più mosso**

Fl

Tpa

S
me - - - - - ru - - - - e - - - runt por - ta - re Do - mi-num Chri -

A
me - - - - - ru - - - - e - - - runt por - ta - re Do - mi-num Chri -

T
me - - - - - ru - - - - e - - - runt por - ta - re Do - - - - mi-

B
me - - - - - ru - - - - e - - - runt por - ta - re Do - - - - mi-

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

84

Fl *p* *f*

Tpa *p* *f*

S *p* *f*
-stum, me - - - - - - - ru - - - - e - - - runt por -

A *p* *f*
-stum, me - - - - - - - ru - - - - e - - - runt por -

T *p* *f*
-num, me - - - - - - - ru - - - - e - - - runt por -

B *p* *f*
-num, me - - - - - - - ru - - - - e - - - runt por -

Vln I *p* *f*

Vln II *p* *f*

Vlc I *p* *f*

Vlc II ou Cb *p* *f*

90

Fl

Tpa

S
-ta - re Do - mi-num Chri - - - stum.

A
-ta - re Do - mi-num Chri - - - stum.

T
-ta - re Do - mi-num Chri - - - stum.

B
-ta - re Do - mi-num Chri - - - stum.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Fim

95

Verso
Andante

Fl

Tpa

S

A

Solo
p

T

A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - - na:

B

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

99

Fl

Tpa

S

A

T

Do - - mi - nus te - cum, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

104

Fl

Tpa

S

A

T

te - - cum, Do - mi-nus te - cum.

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

7 – Responsório V

Fonte: OLS

Responso
Andante

Flautas I e II

Trompas I e II
em Fá

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II
ou Contrabaixo

5

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

10

Fl

Tpa

Solo

p

S

Be - - - a - ta, be-a - ta De-i ge - ni-trix, be-a - ta, be - a - ta

A

T

B

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

16

Fl

Tpa

S — Tutti p … Solo

De - i ge - ni - trix. Ma - ri - a cu - jus vi - sce - ra, in - ta - cta, in-

A — p

Ma - ri - a cu - jus vi - sce - ra,

T — p

Ma - ri - a cu - jus vi - sce - ra,

B — p

Ma - ri - a cu - jus vi - sce - ra,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

21

Fl

Tpa

S

- ta - cta, in - ta - - - - - - - - - - cta per - - - ma-

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

25

Fl

Tpa

Tutti

S

-nent, cu - jus vi-sce-ra in - ta-cta, in-ta - cta per - - - - - - -

A

cu - jus vi-sce-ra in - ta - - - - cta in - ta - - - cta

T

cu - jus vi-sce-ra in - ta-cta, in-ta - cta per - - - - - - -

B

cu - jus vi-sce-ra in - ta - - - - cta in - ta - - - cta

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

28

Fl

Tpa

S
- - - - ma - nent, in - ta - - - cta per - ma - nent.

A
per - - - - ma - nent, in - ta - - - cta per - ma - nent.

T
- - - - ma - nent, in - ta - - - cta per - ma - nent.

B
per - - - - ma - nent, in - ta - - - cta per - ma - nent.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

32

Fl

Tpa

S

A

Be - a-ta De-i ge-ni-trix

T

Be - a-ta De-i ge-ni-trix

B

Vln I

pizz. *arco* *pizz.*

Vln II

pizz. *arco* *pizz.*

Vlc I

pizz. *arco* *pizz.*

Vlc II ou Cb

pizz. *arco* *pizz.*

38

Fl — *f*

Tpa — *f*

S — *f* — in - ta - cta, in - ta - cta, in -

A — *f* — cu - jus vi - sce - ra in - ta - cta, in - ta - cta, in -

T — *f* — cu - jus vi - sce ra in - ta - cta, in - ta - cta, in -

B — *f* — in - ta - cta, in - ta - cta, in -

Vln I — *arco* — *f*

Vln II — *arco* — *f*

Vlc I — *arco* — *f*

Vlc II ou Cb — *arco* — *f*

43

Fl

p

Tpa

p

S

p

-ta - cta, in - ta - cta, in - ta-cta per - ma - nent:

A

p

-ta - cta, in - ta - cta, in - ta-cta per - - ma - nent:

T

p

-ta - cta, in - ta - cta, in - ta-cta per - ma - nent:

B

p

-ta - cta, in - ta - cta, in - ta-cta per - ma - nent:

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

48

Presa
Allegro

Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
p
Vln II
pizz.
p
Vlc I
pizz.
p
Vlc II ou Cb
pizz.
p

52

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

56

Fl
p

Tpa
p

S
p
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

A
p
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

T
p
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

B
p
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

Vln I
p

Vln II
arco
p

Vlc I
arco
p

Vlc II ou Cb
arco
p

60

Fl

Tpa

S
ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

A
ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

T
ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

B
ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

64

Fl

Tpa

S

A

p

ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

T

p

ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

B

p

ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

Vlc II ou Cb

68

Fl

Tpa

S
hodie genuit Salvatorem sæculi,

A
hodie genuit Salvatorem sæculi,

T
hodie genuit Salvatorem sæculi,

B
hodie genuit Salvatorem sæculi,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

72
Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb
p f p f
Sal - va - to - rem sæ - cu - li, Sal - va - to - rem sæ - cu - li.
Sal - va - to - rem sæ - cu - li, Sal - va - to - rem sæ - cu - li.
Sal - va - to - rem sæ - cu - li, Sal - va - to - rem sæ - cu - li.
Sal - va - to - rem sæ - cu - li, Sal - va - to - rem sæ - cu - li.

76

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

80

Fl *p*

Tpa *p*

S *p*
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

A *p*
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

T *p*
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

B *p*
Ho - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu - li,

Vln I *p*

Vln II *p*

Vlc I *p*

Vlc II ou Cb *p*

84
Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb
ho - - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu-li.
ho - - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu-li.
ho - - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu-li.
ho - - - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sæ - cu-li.
Fim

Verso
Largo 88

Fl
Tpa
S
A
T
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

p p p p

91

Fl

Tpa

S

A

Solo

p

T

Be - a - ta quæ cre-di - dit, be - a - ta quæ cre-di - dit, be -

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

96

Fl

Tpa

S

A

T

-a - ta quæ cre - di - dit quo-ni - am, quo-ni - am per fa - cta sunt

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

101

Fl

Tpa

S

A

T

o - mni-a qui di - cta sunt e - ia Do - - - mi -

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

105

Fl

Tpa

S

A

T

-no, qui di - cta sunt e - ia Do - mi - no

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

110

Fl

Tpa

S

A

T

quæ di - cta sunt e - ia Do - - - mi - no.

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

8 – Responsório VI

Fonte: OLS

Responso
Majestoso

Flautas I e II

Trompas I e II em Fá

Soprano
San cta et im-ma-cu - la - ta

Contralto
San cta et im-ma-cu - la - ta

Tenor
San cta et im-ma-cu - la - ta

Baixo
San cta et im-ma-cu - la - ta

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II ou Contrabaixo

6

Fl

Tpa

S

vir - gi - ni - tas,

A

vir - gi - ni - tas,

T

vir - gi - ni - tas,

B

vir - gi - ni - tas,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

11

Fl
Tpa
S
quibus te laudibus, quibus te
A
quibus te laudibus, quibus te
T
quibus te laudibus, quibus te
B
quibus te laudibus, quibus te
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

15

Fl

ff

Tpa

S

ff

lau - di - bus ef - fe - ram, ne - - - - sci - o.

A

ff

lau - di - bus ef - fe - ram, ne - - - - sci - o.

T

ff

lau - di - bus ef - fe - ram, ne - - - - sci - o.

B

ff

lau - di - bus ef - fe - ram, ne - - - - sci - o.

Vln I

ff

Vln II

ff

Vlc I

ff

Vlc II ou Cb

ff

18

Fl

Tpa

S

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - - ni - tas,

A

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - - ni - tas,

T

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - - ni - tas,

B

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - - ni - tas,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

21

Fl

Tpa

S
p
qui - bus te lau - - - di - bus, qui - bus te

A
p
qui - bus te lau - - - di - bus, qui - bus te

T
p
qui - bus te lau - - - di - bus, qui - bus te

B
p
qui - bus te lau - - - di - bus, qui - bus te

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

24
Fl
Tpa
S
lau - - - di - bus ef - - - fe - ram, ef - fe - ram,
A
lau - - - di - bus ef - - - fe - ram, ef - fe - ram,
T
lau - - - di - bus ef - - - fe - ram, ef - fe - ram,
B
lau - - - di - bus ef - - - fe - ram, ef - fe - ram,
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

27

Fl

f

Tpa

S

p

ne - sci - o, ef - - - - fe - ram,

A

p

ne - sci - o, ef - - - - fe - ram,

T

p

8 ne - sci - o, ef - - - - fe - ram,

B

p

ne - sci - o, ef - - - - fe - ram,

Vln I

f *p*

Vln II

f *p*

Vlc I

f *p*

Vlc II ou Cb

f *p*

31

Fl
p f

Tpa
p f

S
ne - - - - - sci - - - - - - o.

A
ne - - - - - sci - - - - - - o.

T
ne - - - - - sci - - - - - - o.

B
ne - - - - - sci - - - - - - o.

Vln I
f

Vln II
f

Vlc I
f

Vlc II
ou Cb
f

36

Presa
Allegro

Fl

Tpa

S

Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant, tu - o gre - mi o,

A

Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant, tu - o gre - mi o,

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

42

Fl

Tpa

S
tu - o gre-mi-o con-tu - li - - - sti. Qui - a quem cæ - li

A
tu - o gre-mi-o con-tu - li - - - sti. Qui - a quem cæ - li

T
Qui - a quem cæ - li

B
Qui - a quem cæ - li

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

48

Fl

Tpa

S
ca - pe-re non po - te-rant, tu - o gre - mi-o con - tu - li - sti.

A
ca - pe-re non po - te-rant, tu - o gre - mi-o con - tu - li - sti.

T
ca - pe-re non po - te-rant, tu - o gre - mi-o con - tu - li - sti.

B
ca - pe - re non po - te-rant, tu - o gre - mi-o con - tu - li - sti.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

54

Fl

Tpa

S
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te - rant, tu - o gre - mi-o

A
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te - rant, tu - o gre - mi-o

T
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te - rant, tu - o gre - mi-o

B
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te - rant, tu - o gre - mi-o

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

60

Fl

Tpa

S
con - tu - - li - sti, tu - - o gre - mi o, tu - - o gre - mi-o

A
con - tu - - li - sti, tu - - o gre - mi o, tu - - o gre - mi-o

T
con - tu - - li - sti, tu - o, tu - o

B
con - tu - - li - sti, tu - - - o, gre - mi - o

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

66

Fl

Tpa

S
con - tu - li - sti, tu - - o gre - mi-o, tu - - o gre - mi-o

A
con - tu - li - sti, tu - - o gre - mi-o, tu - - o gre - mi-o

T
con - tu - li - sti, tu - o, tu - o,

B
con - tu - li - sti, tu - - - o gre - mi - o

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

72

Fl

Tpa

S

con - tu - li - sti. Qui - a quem cæ - li ca - pe - re non po - te -

A

con - tu - li - sti. Qui - a quem cæ - li ca - pe - re non po - te -

T

con - tu - li - sti. Qui - a quem cæ - li ca - pe - re non po - te -

B

con - tu - li - sti. Qui - a quem cæ - li ca - pe - re non po - te -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

78

Fl

Tpa

S
-rant tu - - - o gre-mi-o con-tu-li - - - sti.

A
-rant tu - - - o gre-mi-o con-tu-li - - - sti.

T
-rant tu - - - o gre-mi-o con-tu-li - - - sti.

B
-rant tu - - - o gre-mi-o con-tu-li - - - sti.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

85

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Fim

96

Fl

Tpa

S
-bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,

A
-bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,

T
-bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,

B
-bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

101

Fl

Tpa

S
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - - - i.

A
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - - - i.

T
8
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - - - i.

B
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - - - i.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

106

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro, depois Gloria Patri

110 **Gloria Patri**
Largo

Fl

Tpa

S
p
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

A
p
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

T
p
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B
p
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

D.C. Allegro ao Fim

9 – Responsório VII
Versão 1

Fonte: OLS

Responso
Andante

Flautas I e II
Trompas I e II em Fá
Soprano
Contralto
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Violoncelo I
Violoncelo II ou Contrabaixo

5

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

9

Fl

Tpa

S

p

Be - - - a - ta

A

p

Be - - - a - ta

T

B

Vln I

tr

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

14

Fl

Tpa

S
vi - sce ra, be-a-ta vi-sce-ra Ma - ri - æ__ Vir-gi-nis, Ma - ri - æ__

A
vi - sce ra, be-a-ta vi-sce-ra Ma - ri - æ__ Vir-gi-nis, Ma - ri - æ__

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

19

Fl

Tpa

S
Vir-gi-nis, be-a-ta vi-sce-ra Ma-ri-æ Vir - gi - nis, quæ por - ta - ve-runt

A
Vir-gi-nis, be-a-ta vi-sce-ra Ma-ri-æ Vir - gi - nis, quæ por - ta - ve-runt

T
Quæ por - ta - ve-runt

B
Quæ por - ta - ve-runt

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

24

Fl

Tpa

S
æ - - - ter - ni Pa - tris Fi - li - um, quæ por - ta - ve - - - runt,

A
æ - - - ter - ni Pa - tris Fi - li - um, quæ por - ta - ve - - - runt,

T
æ - - - ter - ni Pa - tris Fi - li - um, quæ por - ta - ve - - - runt,

B
æ - - - ter - ni Pa - tris Fi - li - um, quæ por - ta - ve - - - runt,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

28

Fl

Tpa

S
quæ por - ta - ve - - - runt, quæ por - ta - ve - runt

A
quæ por - ta - ve - - - runt, quæ por - ta - ve - runt

T
quæ por - ta - ve - - - runt, quæ por - ta - ve - runt

B
quæ por - ta - ve - - - runt, quæ por - ta - ve - runt

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

32

Fl

Tpa

S
Fi - li - um: et be - a - ta, be - - - a -

A
Fi - li - um: et be - a - ta, be - - - a -

T
Fi - li - um: et be - a - ta, be - - - a -

B
Fi - li - um: et be - a - ta, be - - - a -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

37

Fl

Tpa

S
u - be-ra, quæ la-cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num,

A
u - be-ra, quæ la-cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num,

T
u - be-ra, quæ la-cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num,

B
u - be-ra, quæ la-cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

42

Fl

Tpa

p

S

p

et be - - a - ta, be - - a - ta u - be ra

A

p

et be - - a - ta, be - - a - ta u - be ra

T

p

et be - - a - ta, be - - a - ta u - be ra

B

p

et be - - a - ta, be - - a - ta u - be ra

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

46

Fl *f*

Tpa *f*

S *f*
quæ la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num:

A *f*
quæ la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num:

T *f*
quæ la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num:

B *f*
quæ la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num:

Vln I *f*

Vln II *f*

Vlc I *f*

Vlc II ou Cb *f*

50

Presa
Allegro

Fl

Tpa

S
Qui ho - di - e pro sa - lu - - te mun -

A
Qui ho - di - e pro sa - lu - - te mun -

T
Qui ho - di - - pro sa - lu - - te mun -

B
Qui ho - di - - pro sa - lu - - te mun -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

58

Fl

Tpa

S
di na - - - - - - sci, na - - - sci

A
di na - - - - - - sci, na - - - sci

T
di na - - - - - - sci, na - - - sci

B
di na - - - - - - sci, na - - - sci

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

64

Fl

Tpa

S
di - - - - gna - tus est. Qui ho - - - di - e

A
di - - - - gna - tus est. Qui ho - - - di - e

T
di - - - - gna - tus est. Qui ho - - - di - e

B
di - - - - gna - tus est. Qui ho - - - di - e

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

70

Fl

Tpa

S
pro sa - - - lu - te mun - - - di.

A
pro sa - - - lu - te mun - - - di.

T
pro sa - - - lu - te mun - - - di.

B
pro sa - - - lu - te mun - - - di.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

76 **Più mosso**

Fl
p f

Tpa
p

S
p f
Qui ho - di - e pro sa - lu - - te mun -

A
p f
Qui ho - di - e pro sa - lu - - te mun -

T
p f
Qui ho - di - - - pro sa - lu - - te mun -

B
p f
Qui ho - di - - - pro sa - lu - - te mun -

Vln I
p f

Vln II
p f

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

84

Fl

Tpa

S
di na - - - - - - - sci na - - - - sci

A
di na - - - - - - - sci na - - - - sci

T
di na - - - - - - - sci na - - - - sci

B
di na - - - - - - - sci na - - - - sci

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

90

Fl

Tpa

S
di - - - - - - - - gna - - - tus est.

A
di - - - - - - - - gna - - - tus est.

T
di - - - - - - - - gna - - - tus est.

B
di - - - - - - - - gna - - - tus est.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Fim

95 **Verso**
Andante

Fl

Tpa

S

A

Solo
p
T

Di - es san - cti - fi - ca-tus il - lu - xit no - - bis:

B

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

99

Fl

Tpa

S

A

T

ve - ni - te, Gen - tes, et ad - o - ra - te Do - mi - num,

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

104

Fl

Tpa

S

A

T

ad - - o - ra - te Do - mi - num.

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

10 – Responsório VII
Versão 2

Fonte: MIOP

Responso
Adagio

Flautas I e II

Trompas I e II em Fá

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

5

Fl

Tpa

S

Be - a-ta vi - sce - ra Ma-ri-æ Vir - gi - nis, quæ por ta-ve - runt æ - ter-ni Pa - tris

A

Be - a-ta vi-sce - ra Ma-ri-æ Vir-gi - nis, quæ por ta-ve - runt æ - ter-ni Pa - tris

T

Be - a-ta vi-sce - ra Ma-ri-æ Vir-gi - nis, quæ por ta-ve - runt æ - ter-ni Pa - tris

B

Be - a-ta vi-sce - ra Ma-ri-æ Vir-gi - nis, quæ por ta-ve - runt æ - ter-ni Pa - tris

Vln I

Vln II

Bx

pizz. arco

9

Fl

p

Tpa

S

p

Fi - li - um: et be - a - ta u - be - ra, quæ la - cta - ve - runt, quæ la - cta ve - runt

A

p

Fi - li - um: et be - a - ta u - be - ra, quæ la - cta - ve - runt, quæ la - cta ve - runt

T

p

Fi - li - um: et be - a - ta u - be - ra, quæ la - cta - ve - runt, quæ la - cta ve - runt

B

p

Fi - li - um: et be - a - ta u - be - ra, quæ la - cta - ve - runt, quæ la - cta ve - runt

Vln I

p

Vln II

p

Bx

Solo

p

13

Presa
Allegro

Fl

Tpa

S
Chri - stum, Chri - stum Do - mi - num:

A
Chri - stum, Chri - stum Do - mi - num.

T
Chri - stum, Chri - stum Do - mi - num.

B
Chri - stum, Chri - stum Do - mi - num.

Vln I

Vln II

Bx

17

Fl

Tpa

S
f
Qui ho - di - e pro sa - lu - te, qui ho - di -

A
f
Qui ho - di - e pro sa - lu - te, qui ho - di -

T
f
8
Qui ho - di - e pro sa - lu - te, qui ho - di -

B
f
Qui ho - di - e pro sa - lu - te, qui ho - di -

Vln I

Vln II

Bx

22

Fl

Tpa

S
-e pro sa - lu - - - - - te, sa - - - - lu - te

A
-e pro sa - lu - - - - - te, sa - lu-te, sa - lu-te

T
-e pro sa - lu - - - - - te, sa - - - - lu - te

B
-e pro sa - lu - - - - - te, sa - - - - lu - te

Vln I

Vln II

Bx

27

Fl
p cresc.

Tpa
p cresc.

S
p cresc.
mun - di de Vir - gi - ne na - - - - - sci, na - - - -

A
p cresc.
mun - di de Vir - gi - ne na - - - - - sci, na -

T
p cresc.
mun - di de Vir - gi - ne na - - - -

B
p cresc.
mun - di de Vir - gi - ne na - - - - - sci, na - - - -

Vln I
p cresc.

Vln II
p cresc.

Bx
p cresc.

32

Fl — *f* *p* *cresc.*

Tpa — *f* *p* *cresc.*

S — *f* *p* *cresc.*
-sci, na - - - sci di - gna - tus est. Qui

A — *f* *p* *cresc.*
-sci, na - - - sci di - gna - tus est. Qui

T — *f* *p*
-sci, na - - - sci di - gna - tus est.

B — *f* *p* *cresc.*
- sci di - gna - tus est. Qui ho - di - e pro sa - lu - - -

Vln I — *f* *p* *cresc.*

Vln II — *f* *p* *cresc.*

Bx — *f* *p* *cresc.*

37

Fl *ff*

Tpa *ff*

S *ff*
ho - - di - e pro sa - lu - - - te mun - di de

A *ff*
ho - - di - e pro sa - lu - - - te mun - di de

T *cresc.* *ff*
Ho - - di - e pro sa - lu - - - te mun - di de

B *ff*
- te mun - di, na - - - - sci di - - -

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Bx *ff*

42

Fl

Tpa

S
Vir - gi - - - ne, di - gna - tus est, na - sci di -

A
Vir - gi - - - ne, di - gna - tus est, na - sci di -

T
Vir - gi - - - ne, di - gna - tus est, na - sci di -

B
-gna - tus est, di - gna - tus est, na - sci di -

Vln I

Vln II

Bx

47

Fl
ff

Tpa
ff

S
ff
-gna - - - - - tus est.

A
ff
-gna - - - - - tus est.

T
ff
-gna - - - - - tus est.

B
ff
-gna - - - - - tus est.

Vln I
ff

Vln II
ff

Bx
ff

Fim

Verso
Andantino

Flauta I
Solo ad libitum faça a gosto

Fl
p

Tpa

S
p
Il - - - lu - xit

A
p
Di - es san - cti - fi - ca - tus il - - - lu - xit

T
p
Di - es san - cti - fi - ca - tus il - - - lu - xit

B

Vln I
p

Vln II
p

Bx
pizz.
p

55

Fl

Tpa

S
no - bis: ve - - - ni - te, Gen - - - tes,

A
no - bis: ve - - - ni - te, Gen - - - tes,

T
no - bis: ve - - - ni - te, Gen - - - tes,

p

B
Ve - - - ni - te, Gen - - - tes,

Vln I

Vln II

arco

Bx

58

Fl

Tpa

S
et ad - o - ra - te Do - mi - num, ad - - - o - - -

A
et ad - o - ra - te Do - mi - num, ad - - - o - - -

T
et ad - o - ra - te Do - mi - num, ad - - - o - - -

B
et ad - o - ra - te Do - mi - num, ad - - - o - - -

Vln I

Vln II

Bx

61

Fl

Tpa

S
-ra - - - te, ad - o - ra - te Do - mi-num,

A
-ra - - - te, ad - o - ra - te Do - mi-num,

T
-ra - - - te, ad - o - ra - te Do - mi-num,

B
-ra - - - te, ad - o - ra - te Do - mi-num,

Vln I

Vln II

Bx

64

Fl

Tpa

S
ad - - - o - - - ra - - - te Do - - - mi - - -

A
ad - - - o - - - ra - - - te Do - - - mi - - -

T
ad - - - o - - - ra - - - te Do - - - mi - - -

B
ad - - - o - - - ra - - - te Do - - - mi - - -

Vln I

Vln II

Bx

67

Fl *p*

Tpa

S -num.

A -num. *p* Di - es san - cti - fi - ca - tus

T -num. *p* Di - es san - cti - fi - ca - tus

B -num.

Vln I *p*

Vln II *p*

Bx *pizz.* *p*

70

Fl

Tpa

S
p
Il - - - lu - xit no - bis: ve - - - ni - te,

A
il - - - lu - xit no - bis: ve - - - ni - te,

T
il - - - lu - xit no - bis: ve - - - ni - te,

B
p
Ve - - - ni - te,

Vln I

Vln II

Bx
arco

73

Fl

Tpa

S
Gen - - tes, et ad - o-ra - te Do - mi-num.

A
Gen - - tes, et ad - o-ra - te Do - mi-num.

T
Gen - - tes, et ad - o-ra - te Do - mi-num.

B
Gen - - tes, et ad - o-ra - te Do - mi-num.

Vln I

Vln II

Bx

D.C. Allegro, depois Gloria Patri

76

Gloria Patri
Largo

Fl

Tpa

S
p
Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto, San - - - cto.

A
p
Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i San-cto, San - - - cto.

T
p
Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i San-cto, San - - - cto.

B
p
Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i San-cto, San - - - cto.

Vln I
p
6

Vln II
p

Bx
p

D.C. Allegro ao Fim

11 – Responsório VIII

Fonte: OLS

Responso
Largo

Flautas I e II

Trompas I e II em Fá

Soprano

Contralto

Ver - bum

Tenor

Ver - bum

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncelo I

Violoncelo II ou Contrabaixo

6

Fl

Tpa

S

A

ca - ro, ver - bum ca - ro fa - ctum est, ver - bum ca - ro___ fa - ctum est,___

T

ca - ro, ver - bum ca - ro fa - ctum est, ver - bum ca - ro___ fa - ctum est,___

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

11

Fl

Tpa

p

S

et ha - bi -

A

et ha - bi -

T

et ha - bi -

B

et ha - bi -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

16

Fl

Tpa

S
-ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in

A
-ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in

T
-ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in

B
-ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

21

Fl

Tpa

S
no - - - - bis.

A
p
no - - - - bis. Ver - bum

T
p
no - - - - bis. Ver - bum

B
no - - - - bis.

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

26

Fl

Tpa

S

A

ca - ro, ver - bum ca - ro fa - ctum est, ver - bum ca - ro fa - ctum est,

T

ca - ro, ver - bum ca - ro fa - ctum est, ver - bum ca - ro fa - ctum est,

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

31

Fl

Tpa

S
et ha - bi - ta - bit in no - - - - - - - bis:

A
et ha - bi - ta - bit in no - - - - - - - bis:

T
et ha - bi - ta - bit in no - - - - - - - bis:

B
et ha - bi - ta - bit in no - - - - - - - bis:

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Presa
Fuga

37

Fl
Tpa
S — Et vi - di - mus glo - - ri - am e - jus,
A — Et vi - di - mus glo - - ri - am e - jus,
T — Et vi - di - mus glo - - ri - am e - jus,
B
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

44

Fl

Tpa

S
et vi - di - mus glo - ri - am e - jus, glo - - -

A
et vi - di - mus glo - ri - am e - jus, glo - - -

T
et vi - di - mus glo - ri - am e - jus, glo - - -

B
et vi - di - mus glo - ri - am e - jus, glo - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

50

Fl

Tpa

S
-ri - am qua - si U - ni - ge - ni - ti a Pa - - -

A
-ri - am qua - si U - ni - ge - ni - ti a Pa - - -

T
-ri - am qua - si U - ni - ge - ni - ti a Pa - - -

B
-ri - am qua - si U - ni - ge - ni - ti a Pa - - -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

56

Fl

Tpa

S
-tre, ple - - - num gra - ti - æ et ve - ri - ta - tis,

A
-tre, ple - - - num gra - ti - æ et ve - ri - ta - tis,

T
8
-tre, ple - - - num gra - ti - æ et ve - ri - ta - tis,

B
-tre, ple - - - num gra - ti - æ et ve - ri - ta - tis,

Vln I

Vln II

Vlc I
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vlc II ou Cb

62

Fl

Tpa

S
a Pa - - - tre, a

A
a Pa - - - tre, a

T
a Pa - - - tre, a

B
a Pa - - - tre, a

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

68

Fl

Tpa

S
Pa - - - tre, et vi - - - di - mus

A
Pa - - - tre, et vi - - - di - mus

T
Pa - - - tre, et vi - - - di - mus

B
Pa - - - tre, et vi - - - di - mus

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

74

Fl

Tpa

S

glo - - ri - am e - jus, et

A

glo - - ri - am e - jus, et

T

glo - - ri - am e - jus, et

B

glo - - ri - am e - jus, et

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

80

Fl

Tpa

S
vi - - di - mus glo - - - ri - am e - jus,

A
vi - - di - mus glo - - - ri - am e - jus,

T
vi - - di - mus glo - - - ri - am e - jus,

B
vi - di - mus glo - - - ri - am e - jus,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

86

Fl

Tpa

S

p

Et vi - di -

A

p

Et vi - di -

T

B

Vln I

p

Vln II

p

Vlc I

p

Vlc II ou Cb

p

94

Fl

p

Tpa

S

-mus, et vi - di - mus glo - - ri - - - am,

A

-mus, et vi - di - mus glo - ri - - - am e - jus,

T

Et vi - di - mus glo - ri - - - am e - jus,

B

Et vi - - - - - di - mus,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

100

Fl

Tpa

S
et vi - di - mus, et vi - di - mus glo - - - ri - - -

A
et vi - di - mus, et vi - di - mus___ glo - - - ri - - -

T
et vi - di - mus___ glo - - - ri - - -

B
et vi - - - - - di -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

107

Fl

Tpa

S
- am, glo - ri - am qua - si U - - - - - ni -

A
- am, glo - ri - am qua - si U - - - - - ni -

T
- am, glo - ri - am qua - si U - - - - - ni -

B
- mus, glo - ri - am e - jus, qua - si U - ni -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

113

Fl

Tpa

S

-ge - - - - - ni - - - - - te,

A

-ge - - - - - ni - - - - - te,

T

-ge - - - - - ni - - - - - te,

B

-ge - - - - - ni - - - - - te,

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II
ou Cb

119

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

f

Vln II

f

Vlc I

Vlc II
ou Cb

125

Fl
Tpa
S
ple - - - num gra - - - ti - - -
A
ple - - - num gra - - - ti - - -
T
ple - - - num gra - - - ti - - -
B
ple - - - num gra - - - ti - - -
Vln I
Vln II
Vlc I
Vlc II ou Cb

131

Fl

Tpa

S
- æ et ve - ri - ta - tis.

A
- æ et ve - ri - ta - tis.

T
- æ et ve - ri - ta - tis.

B
- æ et ve - ri - ta - tis.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

138

Fl
p
p
ff

Tpa
ff

S

A

T

B

Vln I
p
ff

Vln II
p
ff

Vlc I
3 3
ff

Vlc II
ou Cb
3 3
ff

144

Fl

Tpa

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

Fim

152

Verso
Andante

Fl
p

Tpa

S

A
Duo
p
O - mni-a per i - psum fa - - - - cta

T
Duo
p
O - mni-a per i - psum fa - - - - cta sunt.

B

Vln I
p

Vln II
p

Vlc I
p

Vlc II ou Cb
p

156

Fl

Tpa

S

A
sunt. O - mni - a per i - psum fa - cta___ sunt,

T
O - mni - a per i - psum fa - cta___ sunt, et si - ne___

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

162

Fl

Tpa

S

A
et si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil,

T
i - pso fa - ctum est ni - hil,

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

166

Fl

Tpa

S

A

et si - ne i - pso fa - ctum est ni - - - - - - hil.

T

et si - ne i - pso fa - ctum est ni - - - - - - hil.

B

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro, depois Gloria Patri

172

Gloria Patri
Largo

Fl

Tpa

S
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi -

A
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi -

T
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi -

B
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi -

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

175

Fl

Tpa

S
-ri - tu - i San - - - cto.

A
-ri - tu - i San - - - cto.

T
-ri - tu - i San - - - cto.

B
-ri - tu - i San - - - cto.

Vln I

Vln II

Vlc I

Vlc II ou Cb

D.C. Allegro ao Fim

Aparato Crítico

PAMM 18 – **Matinas de Natal**

Fontes principais: **A_1** – SA, Vln I, Vln II, Vlc I, Vlc II (ou Cb), Fl I, Fl II, Tpa I, Tpa II; **A_3** – TB

Edição: Aluízio José Viegas e Marcelo Campos Hazan

1 – Invitatório

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.10	Tpa I, II	A_1	***p***
c.12, n.1-5	Vln I	A_1	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.12, n.1	Vlc I	A_1	***f***
c.13, n.1	Vlc I	A_1	***ff***
c.16, t.3-4	Tpa I	A_1	duas mínimas / two half notes
c.17, n.3-4	Vlc II	A_1	fá^2 sustenido / F^2 sharp
c.17, n.5-6	Vlc II	A_1	G^2 / F^2 sharp
c.19, t.1	Fl I, II, S, A, Vln I, II	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.19, t.1	T, B	A_3	sem andamento / no tempo marking
c.20, n.4-5	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.31, n.3-4	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.32	Fl I	A_1	mínima pontuada / dotted half note
c.42	Vln II	A_1	mínima pontuada fá^3 sustenido-lá^3 com talho de colcheia / dotted half note F^3 harp-A^3 with eighth note slash
c.44, n.2	Vln II	A_1	staccato

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.45, n.2	Vln II	A_1	staccato
c.45	Vlc II	A_1	***p***
c.46, n.2	Vln II	A_1	staccato
c.47, n.2	Vln II	A_1	staccato
c.48, n.1	Vlc I	A_1	***f***
c.48, n.1 – c.49, n.1	Vlc I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.50-289	todas	A_1	omitidos / omitted
c.50-289	T, B	A_3	omitidos / omitted

2 – Hino

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1	Vln II	F_2	anacruse: Andante / pickup measure: Andante
c.7, n.1	Vln I	C_1	***p***
c.7, n.3	A	D_8	mi / E
c.8, t.1-2	T	D_8	duas semínimas / two quarter notes
c.8, t.1-2	B	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.9, n.2	Tpa I, II	C_1	sotto f sob nota seguinte / sotto f on following note
c.9, n.3	Vln II	F_2	si / B
c.9, n.2	Vlc I	G	pausa de colcheia / eighth note rest
c.10, n.2	Vln I	C_1	***f***
c.11, t.3	S	C_1	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.12, t.1	S	C_1	duas colcheias / two eighth notes
c.13, n.2	S	C_1	corroída / worn out
c.20	Tpa I, II	C_1	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.20, t.1-2	S, B	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.20, t.1-2	A, T	D_8	duas semínimas / two quarter notes
c.23	Vln II	F_2	mínima pontuada / dotted half note
c.24	S, B	C_1	anacruse: sem andamento / pickup measure: no tempo marking
c.24	A, T	D_8	anacruse: sem andamento / pickup measure: no tempo marking
c.24	Vln II	F_2	anacruse: Andante / pickup measure: Andante
c.24-69	Vlc II	E_3	omitidos / omitted

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.29, n.1	Vln I	C_1	***p***
c.30, n.1-2, 3 – c.31, n.1, 2, 3	A	D_8	*-sta-tur hoc præ-sens, respectivamente / -sta-tur hoc præ-sens, respectively*
c.30, n.3	A	D_8	mi / E
c.32, n.2	Tpa I, II	C_1	sotto f sob nota seguinte / sotto f on following note
c.32, n.3	Vln II	F_2	si / B
c.32, n.2	Vlc I	G	pausa de colcheia / eighth note rest
c.33, n.2	Vln I	C_1	***f***
c.35, t.1	S	C_1	duas colcheias / two eighth notes
c.37, n.2	S	C_1	corroída / worn out
c.42, t.1-2	S	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.42, t.1-2	A	D_8	duas semínimas / two quarter notes
c.42, n.1	T	D_8	semínima: *mun-* / quarter note: *mun-*
c.42, n.2-3	T	D_8	duas semínimas: *-di* / two quarter notes: *-di*
c.43	Tpa I, II	C_1	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.46	Vln II	F_2	mínima pontuada / dotted half note
c.46, n.2	S	C_1	corroída / worn out
c.47	S, B	C_1	anacruse: sem andamento / pickup measure: no tempo marking
c.47	A, T	D_8	anacruse: sem andamento / pickup measure: no tempo marking
c.47	Vln II	F_2	anacruse: Andante / pickup measure: Andante
c.53, n.3	A	D_8	mi / E
c.53, n.1	Vln I	C_1	***p***
c.53-54	S	C_1	nos, be - a - ta quos
c.53-54	A	D_8	nos, be - ata quos
c.53-54	T	D_8	nos be - ata quos
c.55, n.2	Tpa I, II	C_1	sotto ***f*** sob nota seguinte / sotto ***f*** on following note
c.55, n.3	Vln II	F_2	si
c.55, n.2	Vlc I	G	pausa de colcheia / eighth note rest

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.56, n.2	Vln I	C_1	***f***
c.57, t.3	S	C_1	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.65, t.1-2	S	C_1	duas semínimas / two half notes
c.65-66	A	D_8	Hy-mni tri - bu-tum
c.65, t.1-2	T	D_8	duas semínimas / two half notes
c.65-66	B	C_1	Hy-mni tri - bu - tum
c.66	Tpa I, II	C_1	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.69	Vln II	F_2	mínima pontuada / dotted half note
c.69, n.2	S	C_1	corroída / worn out

3 – Responsório I

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, t.1	Vln I, Vlc I	A_1	Maestoso
c.1, t.1	Vlc II	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.1, t.3, n.2-3	Fl II	A_1	não englobadas na ligadura / not included in tie/slur
c.1, n.1	Vln I	A_1	***ff***
c.3, n.1	Vlc II	A_1	***p***
c.4, n.5	Vlc I	A_1	***p***
c.5, t.4, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.5, t.4, n.1	Vlc I, II	A_1	***f***
c.7, t.1-3	Vlc I, II	A_1	mínima com talho de colcheia ligada à semínima / half note with eighth note slash tied/slurred to quarter note
c.8, n.1	Fl I	A_1	***f***
c.8, t.3, n.2 – c.9, n.1	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.8, t.3, n.1	Vln I, II	A_1	***f***
c.8, n.1	Vlc I	A_1	***p***
c.8, t.1-3	Vlc I	A_1	mínima com talho de colcheia ligada à colcheia / half note with eighth note slash tied/slurred to eighth note

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.8, t.1-3	Vlc II	A_1	mínima com talho de colcheia ligada à semínima / half note with eighth note slash tied/slurred to quarter note
c.9, n.2-5	Fl II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.11, t.3, n.2	Fl II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.11, t.1-3	Vlc I, II	A_1	mínima com talho de colcheia ligada à semínima / half note with eighth note slash tied/slurred to quarter note
c.12, n.1	Fl I	A_1	***f***
c.12, n.3	S	A_1	***f***
c.12, t.3, n.1	Vln I, II	A_1	***f***
c.12, n.1	Vlc I	A_1	***p***
c.12, n.5	Vlc II	A_1	***f***
c.13, n.1-4, 5-8	Fl II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.15, t.3-4	Fl I	A_1	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.16, t.1 – t.3, n.1	Fl I	A_1	mínima sem talho de colcheia ligada à colcheia / half note without eighth note slash tied/slurred to eighth note
c.16, t.4, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.16, t.4, n.2	Fl I	A_1	stcaccato?
c.17	A	A_1	omitido / omitted
c.29	Fl II	A_1	mínima, pausa de colcheia / half note, eighth note rest
c.34, n.2 – c.35, n.1	Fl II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.36, t.1-2	Fl II	A_1	mínima / half note
c.36, n.2	Vln II	A_1	sol / G
c.38, n.2 – c.39, n.1	Fl II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.38, n.2 – c.39, n.1	Fl II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.40	Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.40, n.3	Vln II, Vlc II	A_1	***f***
c.48, n.2-3	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.48, n.4-5	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.65, n.1	Vln II	A_1	***f***
c.66, n.1	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.67, n.1	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.68, n.1	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.69, n.1	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.71, t.1-2	Fl I, II, Vlc I, II	A_1	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.72, t.1	S	A_1	Largo
c.72, t.1	Vln I	A_1	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.72, t.2, n.2-3	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.73, n.2-3	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.74, n.3-4	Fl II	A_1	não englobadas na ligadura / not included in tie/slur
c.76, n.4	Fl I, II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.79, n.1-2, 3-4	Vlc I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.82, n.5	Vln I	A_1	sem ornamento / no ornament
c.86, n.4 – c.87, n.1	Fl I	A_1	não englobadas na ligadura / not included in tie/slur
c.94, n.1	S	A_1	*-tis* sob mínima / *-tis* on half note
c.94, n.3-4	B	A_3	*-næ*
c.95, n.1-2, 3, 4	B	A_3	*vo-lun-ta-*, respectivamente / *vo-lun-ta-*, respectively
c.98, t.1	A	A_1	Largo
c.98, t.1	T, B	A_3	Largo
c.98, n.2-3	S	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.98, n.5-6	S	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.98, n.2	A	A_1	ponto de aumento omitido / dot omitted
c.98, n.5-6	A	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.98, n.5-6	B	A_3	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.99, t.2	Vlc II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.100, n.5-6	S, A	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.101, n.4	Vlc II	A_1	ré / D
c.102, n.5	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.102, t.2	Vln I, II	A_1	duas colcheias / two eighth notes

4 – Responsório II

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-76	Tpa I, II	A_1	omitidos / omitted
c.1, t.1	Fl I, Vln I	A_1	Allegro moderato
c.1, n.1	Vln II	A_1	***ff***
c.6, n.2-3	Fl I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.13	Vlc II	A_1	omitidos / omitted
c.15, t.1-2	Fl I	A_1	mínima mi / half note E
c.16, n.2	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.22, n.4	Vln II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.27, n.2-4	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.28, n.2-4	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.30, n.1-2	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.30, n.2	Fl II	A_1	sol / G
c.30, n.3	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.32, t.3-4	Fl II	A_1	pausa de mínima / half note rest
c.36, n.4-5	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.36, t.4, n.1	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.37-38	Fl I	A_1	omitidos / omitted
c.38, n.1	Fl II	A_1	lá sustenido / A sharp
c.38, n.2-3	Vln I	A_1	não englobadas na ligadura / not included in tie/slur
c.42	Vln II	A_1	omitido / omitted
c.43, n.1	Vln II	A_1	***p***
c.48-72	Fl II	A_1	omitido / omitted
c.49, n.2-4	S, Vln I	A_1	sem ornamentos / no ornaments
c.49, n.2-7	Vln II	A_1	mi / E
c.57, n.2-3	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.57, n.2-3	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.58, n.3	Vln II	A_1	> acento / accent
c.62	S, Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.70, n.1	Fl I	A_1	> acento / accent
c.73	S	A_1	

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.74-75	S	A_1	omitidos / omiited
c.77, n.1-3	Vln I	A_1	colcheia pontuada, duas fusas, ligadas / dotted eighth note, two thirty second notes, tied/slurred
c.77, n.4-6	Vln I	A_1	colcheia pontuada, duas fusas, ligadas / dotted eighth note, two thirty second notes, tied/slurred
c.81, n.1-3	Vln I	A_1	colcheia pontuada, duas fusas, ligadas / dotted eighth note, two thirty second notes, tied/slurred
c.84, n.1	Fl II	A_1	apojatura sol^4? / appoggiatura G^4?
c.87, n.1-4	Vln II	A_1	staccati
c.88, n.1-4	Vln II	A_1	staccati
c.90	S	A_1	colcheia pontuada, semicolcheia, semínima: *-li-flu-i* / dotted eighth note, sixteenth note, quarter note: *-li-flu-i*
c.90, n.1-4	Vln II	A_1	staccati
c.92, n.1	Vln II	A_1	***f***
c.104, t.2, n.3-4	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.119	Vlc II	A_1	omitido / omitted
c.120, n.2 – c.121, n.1	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.123, n.1-3	Vln I	A_1	colcheia pontuada, duas fusas, ligadas / dotted eighth note, two thirty second notes, tied/slurred
c.124, n.1-3	Vln I	A_1	colcheia pontuada, duas fusas, ligadas / dotted eighth note, two thirty second notes, tied/slurred
c.127, n.1-4, 5-8	Vln I	A_1	tenuto
c.129, n.1-4	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.148, n.2-3	Vln I, II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.149, n.1	Vln II	A_1	***f***
c.150, n.2, 7	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.150, n.2	Vln II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.153, n.3-4	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.155, n.1	Vln I, II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur

5 – Responsório III

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, t.1	S	A_1	Andante moderato
c.1, n.1	Vln I	A_1	nota inferior omitida / lower note omitted
c.3, n.1	Vln I	A_1	nota inferior omitida / lower note omitted
c.3, n.1	Vln II	A_1	nota inferior dó / lower note C
c.4, t.2	Vln I	A_1	semínima / quarter note
c.5, n.1	Vln I	A_1	nota inferior omitida / lower note omitted
c.6, t.2	Vln II	A_1	semínima / quarter note
c.7, n.8	Vln I	A_1	sem sustenido / no sharp
c.9, n.2-3	Vln I, II	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.10, n.7 – c.11, n.1	Fl I, Vln II	A_1	ligadas? / tied/slurred?
c.12, n.2-4	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.12, n.4	Vln II	A_1	dó?
c.14, n.1	Fl I	A_1	***f***
c.14, n.1	Vln I	A_1	nota inferior omitida / lower note omitted
c.14, t.2, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.19, n.1	B	A_1	sol sustenido / G sharp
c.20, n.5	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.25, t.2	T	A_3	semínima dó / quarter note C
c.29, t.2	B	A_3	semínima mi / quarter note E
c.30, t.1	Vlc II	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.34, n.1	Vlc II	A_1	***f***
c.37, t.2	Vln II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.39, n.1, 2	Vln I	A_1	lá, sol, respectivamente, ligadas à semínima / A, G, respectively, tied/slurred to quarter note
c.41, t.2	Fl I, Vln I	A_1	semínima ré / quarter note D
c.41, t.2	Fl II, Vln II	A_1	semínima si / quarter note B
c.43, n.1, 2	Vln I	A_1	lá, sol, respectivamente, ligadas à semínima / A, G, respectively, tied/slurred to quarter note
c.49, n.5	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.50, t.2	Tpa I, II	A_1	omitido / omitted
c.50, n.5	Vln I	A_1	não englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.55, n.2	Tpa II	A_1	ré / D

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.58, n.2-3	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.58, t.1	Fl II	A_1	Largo
c.58, t.2	S	A_1	semínima ré / quarter note D
c.58, t.2	A	A_1	semínima si / quarter note B
c.59, n.1	Fl I, II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.60, t.2	S, A, Vln I, II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.60, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.61, n.1	Fl I, II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.62, n.2-3	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / not included in tie/slur
c.64, t.2	S	A_1	semínima mi / quarter note E
c.64, t.2	A	A_1	semínima dó / quarter note C
c.65, t.2-3	S	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.65, n.1-2, 3-4	A	A_1	*-ti-vi-*, respectivamente / *-ti-vi-*, respectively
c.67, n.1-3, 4-6	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.68, n.3, 4	Vln II	A_1	staccato
c.69, t.1	Fl I	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.69, t.1	B	A_3	sem andamento / no tempo marking
c.69, n.7	Vln I	A_1	sem ligadura / no slur
c.70, n.3-4	Vln I	A_1	englobadas na ligadura /included in tie/ slur
c.71	Vln I	A_1	
c.71, n.4-5	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.72, n.2-3, 4-5	Vln II	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.73, n.3-4	Fl I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.73	T	A_3	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.74, n.4	S	A_1	semicolcheia / sixteenth note
c.76	T	A_3	omitido / omitted

6 – Responsório IV

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-49	Fl I	A_1	oitava abaixo / octave lower
c.1, n.1	Tpa I, II	A_1	***p***
c.3, n.2	Fl I	A_1	si / B
c.10, n.7-8	Vlc I, II	A_1	sem bequadro / no natural
c.11	Fl II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia, ligadas à semínima / two half notes without eighth note slash, tied/slurred to quarter note
c.14	Vlc I	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.15, n.3	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.16, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.18, n.5	A	A_1	-*cra*- sob n.6 / -*cra*- on note 6
c.18, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.20, n.2-3	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.20, n.6	Vln I	A_1	si / B
c.21	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.24, t.2-4	Vln I	A_1	doze semicolcheias / twelve sixteenth notes
c.24, t.1-2	Vlc I	A_1	mínima / half note
c.30, n.5- 8, 13-16	Vln I	A_1	ligadas (ligadura adicional) / tied/slurred (extra tie/slur)
c.31, t.3-4	Fl I	A_1	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.35, n.2	Vlc II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.36, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura? / included in tie/slur?
c.38	Vlc I	A_1	semibreve sem talho de colcheia / whole note without eighth note slash
c.39	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.40, n.1	Tpa I, II	A_1	***p***
c.40	Vlc I, II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia /two quarter notes without eighth note slash
c.44, n.1	Fl II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.46, t.2, n.3-4	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.46, t.4, n.1-4	Vln I	A_1	ligadas (ligadura adicional) / tied/slurred (extra tie/slur)

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.46	Vlc I	A_1	semibreve sem talho de colcheia / whole note without eighth note slash
c.46	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.47	Vlc I, II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.47, t.3 – c.48, t.3	Vlc I	A_1	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.48	Vlc I, II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia /two quarter notes without eighth note slash
c.49, t.2	Vln I	A_1	semínima / quarter note
c.50	Vlc I	A_1	nota superior dó^2 / upper note dó^2
c.51	Vlc I	A_1	nota superior dó^2 / upper note dó^2
c.54, t.2	Fl I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.54, t.1	Fl II	A_1	semínima mi sem talho de colcheia / quarter note E without eighth note slash
c.54, t.1	Vln II	A_1	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.57, n.1-2	S	A_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.57, n.1-2	A	A_1	semínima pontuada mi, colcheia / dotted quarter note E, eighth note
c.58, n.1	Tpa I, II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.58	Vlc I	A_1	mínima fá / half note F
c.58	Vlc II	A_1	mínima fá ligada à nota precedente / half note F tied/slurred to previous note
c.59-60	B	A_3	*me-*
c.61	B	A_3	*-ru-*
c.62	B	A_3	*-e-*
c.63, n.1, 2-3	B	A_3	*-runt por-ti-vi-*, respectivamente / *-runt por-ti-vi-*, respectively
c.63, n.2	Vln II	A_1	***ff***
c.64, n.1, 2-3	B	A_3	*-ta-re*, respectivamente / *-ta-re*, respectively
c.64, n.2	Vlc II	A_1	dó / C
c.65, n.1, 2	B	A_3	*Do-mi-*, respectivamente / *Do-mi-*, respectively
c.66	B	A_3	*-num*
c.66, n.5	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.67-75	Fl I	A1	oitava abaixo / octave lower
c.67, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.68, n.4	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.69, t.1	Vln I	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.70, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.74, n.1	Vln I	A_1	sol^2-mi^3-dó^4 / G^2-E^3-C^4
c.75-84	S	A_1	omitidos / omitted
c.76, t.1	Fl I, II, A, Vln I, Vlc I	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.76	A	A_1	*Be-*
c.76, t.1	B	A_3	sem andamento / no tempo marking
c.77	A	A_1	*-a-*
c.77-78	T	A_3	*-ru-*
c.78	A	A_1	*-ta*
c.79, n.1-3	A	A_1	*Vir-*
c.80, n.1	A	A_1	*-go*
c.80, t.1	Vln II	A_1	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.84, n.1	Tpa I, II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.85	S	A_1	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.86	S	A_1	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.86-87	T	A_3	*-ru-*
c.87	S	A_1	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.88, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.89, n.1	Vlc I	A_1	***f***
c.89, t.2	Vlc II	A_1	semínima lá / quarter note A
c.92, n.1-2	Fl II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.94	Fl I, II, Vln II	A_1	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.94	A	A_1	omitido / omitted
c.95-108	Fl I	A_1	oitava abaixo / octave lower
c.98, t.2	Fl II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.99, n.1, 2	T	A3	sem ornamento / no ornament
c.99-102	Vln I	A_1	sem ornamentos / no ornaments

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.100-102	Fl I	A_1	sem ornamentos / no ornaments
c.100, n.2, 3, 4	T	A_3	sem ornamentos / no ornaments
c.100, n.2	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.100, n.1	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.101, n.1, 2, 3, 4	T	A_3	sem ornamentos / no ornaments
c.101, n.1	Vln II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.102, n.2	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.102, n.1	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.104, n.6	Vln I	A_1	sem ornamento / no ornament
c.107, n.1	Vln I	A_1	sem ornamento / no ornament

7 – Responsório V

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, t.1	A, Vln II	A_1	Largo
c.13, n.7 – c.14, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.13	Vlc I	A_1	omitido / omitted
c.14	Vlc II	A_1	colcheia dó^3, pausa de colcheia, colcheia dó^3, pausa de colcheia / eighth note C^3, eighth note rest, eighth note C^3, eighth note rest
c.16, n.4	S	A_1	sem ornamento / no ornament
c.18, n.1	S	A_1	***f***
c.19	Fl II	A_1	semínima ré^4, semínima mi^3, ligadas / quarter note D^4, quarter note E^3, tied/ slurred
c.19, t.2	T, B	A_3	semicolcheia pontuada, fusa, colcheia / dotted quarter note, thirty second note, eighth note
c.19, n.8	Vln II	A_1	nota inferior sem bequadro / lower note without natural
c.22, t.1	Vlc I	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.25, n.3	Vlc II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.26, n.4-7	A	A_1	*-cta*
c.27, n.2-3	Fl I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.27, n.1 – c.28, n.1	A	A1	*per-*

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.27, t.2	T	A_3	duas colcheias / two eighth notes
c.28, t.2, n.4-5	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.29, n.1	Fl I	A_1	mi / E
c.29, n.1	Vlc I	A_1	***f***
c.29, t.2 – c.30	A	A_1	ta - cta per - ma-nent in - ta -
c.30	T	A_3	p f p f cta per - ma -
c.30, n.2-5	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.31, t.2	Vlc I, II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.32, t.1	Fl I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.33, t.2	Vlc I, II	A_1	semínima / quarter note
c.35, n.1-2, 3-4	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.35, n.5	Vln II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.35, t.2	Vlc II	A_1	semínima / quarter note
c.36, n.1	Fl I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.36, t.2	Vlc II	A_1	semínima / quarter note
c.39	A, Vln II, Vlc II	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.39	T	A_3	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.40, n.2	T	A_3	Tutti
c.42, n.4	B	A_3	lá / A
c.42, n.3	Vlc I, II	A_1	bequadro / natural
c.43, n.4	B	A_3	lá / A
c.47-48 (entre)	B	A_3	compasso de pausa a mais / extra measure of rest
c.56, n.1	Fl I, II	A_1	***f***
c.59, t.4	T	A_3	mínima / half note
c.59, t.1	Vln I	A_1	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.59, t.2	Vln I	A_1	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.61, t.1-2	Fl I, II	A_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.63, t.3-4	Fl I, II	A_1	mínima / half note
c.63, t.3-4	T, B	A_3	mínima / half note
c.64, n.1	T	A_3	a3
c.67, n.11-13	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.68	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I, II	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.68	T, B	A_3	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.69	Fl II, S, A, Vln I, II, Vlc I, II	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.69	T, B	A_3	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.69, n.1-6	Vln I	A_1	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.70	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I, II	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.70, t.3-4	Fl I, II	A_1	mínima / half note
c.70	T, B	A_3	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.71	Fl II, S, A, Vln I, II, Vlc I, II	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.71	T, B	A_3	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.71	Vln I	A_1	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.72, n.1	Fl I	A_1	***f***
c.72, n.1	Vlc I	A_1	crescendo
c.72	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.72	T, B	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.73	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.73	T, B	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.74	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.74	T, B	A_1	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.75	Fl I, II, S, A, Vln I, II, Vlc I	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.75	T, B	A_1	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.75, n.6-7	Vln I	A_1	ligadas, sem ornamento / tied/slurred, no ornament
c.76, n.6-7	Vln I	A_1	ligadas, sem ornamento / tied/slurred, no ornament
c.76, n.8 – c.77, n.1	Vln I	A_1	ligadas, sem ornamento / tied/slurred, no ornament
c.77, n.2-3, 4-5, 6-7	Vln I	A_1	ligadas, sem ornamento / tied/slurred, no ornament
c.78	Vlc II	A_1	si bemol / B flat
c.79	Tpa I, II	A_1	***p***
c.80, n.1	Fl I	A_1	***p***
c.80	Vlc II	A_1	si bemol / B flat
c.82, t.3, 4	Vlc I	A_1	mi^2, pausa de semínima, respectivamente / E , quarter note rest, respectively
c.83, t.3-4	A	A_1	mínima / half note
c.83, t.1	Vln I	A_1	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.83, t.2	Vln I	A_1	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.83, t.4	Vlc I	A_1	semínima mi^2 / quarter note E^2
c.84, n.1, 2, 3	A	A_1	*Sal-va-torem*, respectivamente / *Sal-va-torem*, respectively
c.85, n.1, 2, 3	A	A_1	*sæ-cu-li*, respectivamente / *sæ-cu-li*, respectively
c.85	Vlc II	A_1	omitido / omitted
c.88, n.4	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in the slur
c.88, n.8	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in the slur
c.88, n.2	Vlc I, II	A_1	si bemol / B flat
c.89, t.2	Vln I	A_1	pausa de semicolcheia, sete semicolcheias (primeiro fá omitido) / sixteenth note rest, seven sixteenth notes (first F omitted)
c.89, n.5	Vln I	A_1	sem bemol / no flat
c.90, n.4-5	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.90, t.2, n.1	Vln I	A_1	sem bemol / no flat
c.91, n.3 – c.92, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.92, n.2	Vlc I, II	A_1	si bemol / B flat
c.94, n.3	T	A_1	ornamento: fusas / ornament: thirty second notes
c.96, n.3-4	Vln I	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.97, t.1	Vln I	A_1	semínima ré / quarter note D

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.99, t.1	Vln II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.100, n.4	Vln I	A_1	lá bemol / A flat
c.108, n.1, 2, 3-4	T	A_3	*e-i-a*, respectivamente / *e-i-a*, respectively
c.109, n.6	T	A_3	sem bequadro / no natural
c.109, t.1	Vln I	A_1	semínima ré / quarter note D
c.110, n.4	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in the slur
c.110, n.8	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in the slur
c.111, n.6	Vln I	A_1	sem bequadro / no natural
c.111, t.2, n.1, 2, 3	T	A_3	e-i-a, respectivamente / e-i-a, respectively
c.113	Vlc I	A_1	mínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash

8 – Responsório VI

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, t.1	A	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.1, t.1	Vln I, II, Vlc II	A_1	Maestoso
c.3, n.1	Vlc I	A_1	sem ponto de aumento / no dot
c.4, n.1-6	A	A_1	sem bemol / no flat
c.11, n.4-5	Fl I, Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.14, n.2-3	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.14, n.2-3, 5-6	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.17, n.4-5	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.17, t.1	Vlc II	A_1	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.18, t.3	Vln I	A_1	semicolcheias ré, dó bequadro, si, dó / sixteenth notes D, C natural, B, C
c.19, n.1	Vln I	A_1	***ff***
c.23, n.1-2, 3-4	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.24	Vlc I	A_1	mínima pontuada com talho de semicolcheia / dotted quarter note with sixteenth note slash
c.25	Vlc I	A_1	mínima pontuada com talho de semicolcheia / dotted quarter note with sixteenth note slash
c.26, n.6-7	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.27	Vlc II	A_1	mínima, semínima, sem talho de colcheia / half note, quarter note, without eighth note slash

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.33, n.1-2, 3-4, 5-6	Vlc II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.34-35	A	A_1	omitidos / omitted
c.38, n.2-3	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.42, n.3	A	A_1	-*o* sob n.2 / -*o* on note 2
c.43, n.1-2	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.43	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.44	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.45	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.46, n.1	Vlc I, II	A_1	***f***
c.48, t.2	Fl I, II	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.49, t.1	Fl II	A_1	semínima dó / quarter note C
c.49, t.1	Vln I	A_1	duas colcheias lá / two eighth notes A
c.49, t.2	Vln I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.52, n.1	Vln I	A_1	ornamento: n.2 sem sustenido / ornament: note 2 without sharp
c.60, n.1	Vln I	A_1	ornamento: n.2-3 sem sustenido / ornament: notes 2-3 without sharp
c.61	Vln II	A_1	omitido / omitted
c.62, n.2- c.63, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.64, n.2- c.65, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.65, n.2	Vln I	A_1	***p***
c.68, n.2- c.69, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.70, n.2- c.71, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.77, n.1	A	A_1	sem sustenido / no sharp
c.78, n.2	Fl II	A_1	sem sustenido / no sharp
c.78	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.79, n.2-3, 5-6	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.80, n.1-3	B	A_3	semicolcheia, fusa, colcheia / sixteenth note, thirty second note, eighth note
c.80	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.81	Vlc II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.85, n.2-3	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.86, n.2 – c.87, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.87, n.2-3	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.88, n.2 – c.89, n.1	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.89, n.2-3	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.92, t.1	A, Vln I	A_1	Adagio
c.92, n.1	Vln II	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.100, t.4-6	T	A_3	semínima pontuada / dotted quarter note
c.101, n.3-4, 5-6, 9-10, 11-12	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.102, n.1	T	A_3	dó / C
c.108-109	T	A_3	omitidos / omitted
c.108, n.1	Vlc II	A_1	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.110-115	Vlc II	A_1	omitidos / omitted
c.112, t.2	Vlc I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.112, n.6	Vln II	A_1	sem bemol /no flat
c.113, t.2	Vlc I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.114, t.2	Vlc I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.115	T	A_3	duas semínimas pontuadas / two dotted quarter notes

9 – Responsório VII – Versão 1

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-49	Fl I	A_1	oitava abaixo / octave lower
c.1, n.1	Tpa I, II	A_1	***p***
c.3, n.2	Fl I	A_1	si / B
c.10, n.7-8	Vlc I, II	A_1	sem bequadro / no natural
c.11	Fl II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia, ligadas à semínima / two half notes without eighth note slash, tied/slurred to quarter note
c.12	S, A	C_1	Duo
c.13, t.3-4	S	C_1	duas semínimas; *-ta* sob segunda semínima / two quarter notes; *-ta* on second quarter note
c.14	Vlc I	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia; four quarter notes without eighth note slash
c.15, n.3	Vln I	A_1	englobada na ligadura / included in the slur
c.16, n.7	S, A	C_1	*-a* sob n.8 / *-a* on note 8
c.16, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.18, n.7	S, A	C_1	*-a* sob n.8 / *-a* on note 8
c.18, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.20, n.5-6, 7-8	S	C_1	*-ra Ma-ri-æ*, respectivamente / *-ra Ma-ri-æ*, respectively
c.20, n.2-3	Vln I	A_1	englobadas na ligadura / included in the slur
c.20, n.6	Vln I	A_1	si / B
c.21	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.22, n.1	S	C_1	Tutti
c.23, t.1	S	C_1	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.24	S	C_1	æ - ter-ni Patris
c.24, t.2-4	Vln I	A_1	doze semicolcheias / twelve sixteenth notes
c.24, t.1-2	Vlc I	A_1	mínima / half note
c.27, t.1-2	S	C_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.29, t.1-2	S	C_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.29, t.3-4	A	C_1	mínima / half note
c.30, n.1	B	C_1	***f***
c.30, n.5-8, 13-16	Vln I	A_1	ligadas (ligadura adicional) / tied/slurred (extra tie/slur)
c.31, t.3-4	Fl I	A_1	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.35, n.2	Vlc II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.36, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura? / not included in tie/slur?
c.38-39	S	C_1	quæ la-cta - ve-runt Chri-stum
c.38	Vlc I	A_1	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.39	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.40, n.1	Tpa I, II	A_1	***p***
c.40	Vlc I, II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia / two half notes without eighth note slash
c.44, n.1	Fl II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.44, n.1	B	C_1	***p***
c.46-47	S	C_1	quæ la-cta - ve-runt Chri-stum
c.46, t.2, n.3-4	Vln I	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.46, t.4, n.1-4	Vln I	A_1	ligadas (ligadura adicional) / tied/slurred (extra tie/slur)
c.46	Vlc I	A_1	semibreve sem talho de colcheia / whole note without eighth note slash
c.46	Vlc II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.47	Vlc I, II	A_1	quatro semínimas sem talho de colcheia / four quarter notes without eighth note slash
c.47, t.3 – c.48, t.3	Vlc I	A_1	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.48	Vlc I, II	A_1	duas mínimas sem talho de colcheia / two half notes without eighth note slash
c.49, t.2	Vln I	A_1	semínima / quarter note
c.50	Vlc I	A_1	nota superior dó^2 / upper note C^2
c.51	Vlc I	A_1	nota superior dó^2 / upper note C^2
c.54, t.2	Fl I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.54, t.1	Fl II	A_1	semínima mi sem talho de colcheia / quarter note E without eighth note slash
c.54, t.1	Vln II	A_1	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.55	T	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.57	S, B	C_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.58, n.1	Tpa I, II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.58	T	C_1	mínima / half note
c.58	Vlc I	A_1	mínima fá / half note F
c.58	Vlc II	A_1	mínima fá ligada à nota precedente / half note F tied/slurred to previous note
c.63, n.2	Vln II	A_1	***ff***
c.64, n.2	Vlc II	A_1	dó / C
c.66	B	A_3	*-num*
c.66, n.5	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.67-75	Fl I	A_1	oitava abaixo / octave lower
c.67, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.67	S	C_1	duas mínimas / two half notes

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.67, n.1	T, B	C_1	***f***
c.68, n.4	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.69, t.1	Vln I	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.70, n.1	Fl I	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.70	S	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.71	B	C_1	duas semínimas: *pro sa-* / two quarter notes: *pro sa-*
c.72	A	C_1	mínima / half note
c.72	B	C_1	mínima: *-te* / half note: *-te*
c.74, n.1	Vln I	A_1	sol^2-mi^3-$dó^4$ / G^2-E^3-C^4
c.76, t.1	Fl I, II, A, Vln I, Vlc I	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.76, t.1	S	C_1	sem andamento / no tempo marking
c.80, t.1	Vln II	A_1	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.82	S	C_1	colcheia pontuada, semicolcheia, semínima; *-te* sob semínima / dotted eighth note, sixteenth note, quarter note; *-te* on quarter note
c.82	T, B	C_1	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.83	A	C_1	duas semínimas / two quarter notes
c.84, n.1	Tpa I, II	A_1	englobada na ligadura / included in tie/slur
c.88, n.2-3	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.89, n.1	Vlc I	A_1	***f***
c.89, t.2	Vlc II	A_1	semínima lá / quarter note A
c.91	S	C_1	colcheia pontuada, semicolcheia, semínima; *-gna-* sob semínima / dotted eighth note, sixteenth note, quarter note; *-gna-* on quarter note
c.92, n.1, 2	Fl II	A_1	duas semínimas sem talho de colcheia / two quarter notes without eighth note slash
c.92	S	C_1	mínima: *-tus* / half note: *-tus*
c.94	Fl I, II, Vln II	A_1	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.95-108	Fl I	A_1	oitava abaixo / octave lower
c.95, t.1	T	C_1	Adagio
c.98, t.2	Fl II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.99, n.1, 2	T	C_1	sem ornamentos / no ornaments
c.99-102	Vln I	A_1	sem ornamentos / no ornaments
c.100-102	Fl I	A_1	sem ornamentos / no ornaments
c.100, t.2	T	C_1	sem ornamentos / no ornaments
c.100, n.2	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.100, n.1	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.101, n.1, 2	T	C_1	sem ornamentos / no ornaments
c.101, n.1	Vln II	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.102, n.2	Vln I	A_1	não englobada na ligadura / not included in tie/slur
c.102, n.1	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.103, t.2	T	C_1	ornamento: n.4 omitida / ornament: note 4 omitted
c.104, n.6	T	C_1	sem ornamento / no ornament
c.104, n.6	Vln I	A_1	sem ornamento / no ornament
c.107, n.1	Vln I	A_1	sem ornamento / no ornament

10 – Responsório VII – Versão 2

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, n.4-5	Fl I	D_4	sem ornamentos / no ornaments
c.2, n.3-4	Fl I	D_4	sem ornamentos / no ornaments
c.5, n.5-6	Vln I	D_4	sem ornamentos / no ornaments
c.6, n.6-7	Vln I	D_4	sem ornamentos / no ornaments
c.7, t.4	Vln I	D_5	duas tercinas / two triplets
c.8, t.3-4	Vln I	D_5	semínima pontuada com talho de colcheia, três semicolcheias / dotted quarter note with eighth note slash, three sixteenth notes
c.9, t.4	S	D_4	pausa de colcheia, colcheia / eighth note rest, eighth note
c.14, t.1-2	Vln I	D_5	semicolcheia, três colcheias, semicolcheia / sixteenth note, three eighth notes, sixteenth note
c.15, t.1-2	Vln I	D_5	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.17, n.6	Vln I	D_5	sem bequadro / no natural
c.18	Fl II	D_4	três semínimas sem talho de colcheia / three quarter notes without eighth note slash

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.20, t.1	Vln I	D_5	colcheia ré sustenido, colcheia mi, colcheia sol, colcheia fá sustenido / eighth note D sharp, eighth note E, eighth note G, eighth note F sharp
c.23	Fl II	D_4	mínima, semínima /half note, quarter note
c.23, t.4, n.2	Vln I	D_5	sem sustenido / no sharp
c.26	B	D_4	mínima, semínima / half note, quarter note
c.28	T	D_4	colcheia pontuada, semicolcheia, semínima pontuada, pausa de semínima / dotted eighth note, sixteenth note, dotted quarter note, quarter note rest
c.31-34	A	D_4	sci na - sci na - sci di -
c.32, n.1	Vln I	D_5	***ff***
c.35	S	D_4	semínima pontuada, colcheia, semínima, pausa de semínima / dotted quarter note, eighth note, quarter note, quarter note rest
c.35, t.1	Bx	D_4	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.35	Tpa I	D_4	crescendo
c.36	Tpa I	D_4	lá / A
c.37-45	T	D_4	pro sa - lu - te mun-di, pro sa - lu - te mun - di de Vir - gi - ne
c.37, n.1	Vln I	D_5	***f***
c.37	Tpa I	D_4	dó sustenido / C sharp
c.38	Tpa I	D_4	mi^4 / E^4
c.39	Tpa I	D_4	mínima pontuada sol^3 / dotted half note G^3
c.40	Tpa I	D_4	mínima pontuada / dotted half note
c.41	Tpa I	D_4	mínima pontuada si / dotted half note B
c.42	Tpa I	D_4	mínima pontuada / dotted half note
c.42	A	D_4	mínima, semínima / half note, quarter note
c.43	Tpa I	D_4	mínima pontuada / dotted half note
c.43, n.1	T	D_4	si / B
c.44-45 (entre)	Tpa I	D_4	mínima pontuada mi^3 / dotted half note E^3
c.45	Tpa I	D_4	mi^3 / E^3
c.45, t.1-2	Vln I	D_5	semínima pontuada, três semicocheias / dotted quarter note, three sixteenth notes

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.46, n.6	Bx	D_4	crescendo
c.48	Tpa I	D_4	dó sustenido / C sharp
c.52	T	D_4	anacruse: Andante / pickup measure: Andante
c.52	Vln I	D_5	anacruse: Andante / pickup measure: Andante
c.52, n.3, 4, 5	A	D_4	semínima pontuada, semicolcheia, semicolcheia, respectivamente / dotted quarter note, sixteenth note, sixteenth note, respectively
c.56, n.3-4, 5-6, 7-8	Fl I	D_4	ligadas / tied/slurred
c.57, n.9	Fl I	D_4	mi / E
c.58, n.2-3	S, A	D_4	duas colcheias / two eighth notes
c.58, n.2, 4	Vln I	D_5	pausa de semínima / quarter note rest
c.58	Vln II	D_6	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.60, t.1-2	Vln II	D_6	omitidos / omitted
c.62, n.3	Vln I	D_5	fá sustenido / F sharp
c.67, n.10	Fl I	D_4	sem sustenido / no sharp
c.67, n.16	Fl I	D_4	sem bequadro / no natural
c.67, n.4	Vln I	D_5	si? / B?
c.70, n.16	Fl I	D_4	lá / A
c.72	A	D_4	omitido / omitted
c.73, t.3-4	S	D_4	mínima / half note
c.74, n.13	Fl I	D_4	sem bequadro / no natural
c.76, t.1	S	D_4	Adagio
c.76, n.3, 4	S	D_4	staccati? borradas? / staccati? smudged?
c.76, t.1	A	D_4	sem andamento / no tempo marking
c.77, t.1-2	Vln I	D_5	duas semínimas / two quarter notes
c.79, n.1 – c.80, n.1	A	D_4	*San-*

11 – Responsório VIII

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.5, n.1	T	A_3	Duo
c.9, n.5	T	A_3	sem ornamento / no ornament
c.9, n.5	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.9, n.8	T	A_3	sem ornamento / no ornament
c.9, n.8	Vln II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.12, n.6-7	Fl II	A_1	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.15, n.1	T	A_3	Tutti
c.17, t.2	Vlc II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.18, n.3-4	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.18, t.2	Vlc II	A_1	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.22, n.3-4	Fl I, Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.23, n.3-4	Fl I, Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.29, n.5, 8	T	A_3	sem ornamento / no ornament
c.29, n.5, 8	Vln I, II	A_1	sem ornamento / no ornament
c.29, n.2-3	Vln II	A_1	não ligadas / not tied/slurred
c.29, n.3	Vln II	A_1	sem bequadro / no natural
c.31, n.1	S	A_1	bequadro / natural
c.32, n.3-8	Vln I	A_1	ligadas / tied/slurred
c.35, n.2-3	Vln II	A_1	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.38	Vlc I	A_1	duas mínimas / two half notes
c.39	Vln II	A_1	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.40	Vln II	A_1	mínima sol com talho de colcheia / half note G with eighth note slash
c.42	Vln II	A_1	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.44-45	Fl II	A_1	omitidos / omitted
c.46	Vlc II	A_1	duas mínimas / two half notes
c.47	Vlc II	A_1	duas mínimas / two half notes
c.48, n.6	Vlc I	A_1	bequadro / natural
c.48	Vlc II	A_1	duas mínimas / two half notes
c.49, n.2, 5, 6	Vlc I	A_1	sem sustenido / no sharp
c.54, n.2	Fl II	A_1	ré^5 / D^5
c.55, n.1, 2	Fl II	A_1	si^4, ré^5, respectivamente / B^4, D^5, respectively

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.56, n.1, 2	Fl II	A_1	dó^4 sustenido, dó^4 bequadro, respectivamente / C^4 sharp, C^4 natural, respectively
c.57, n.1, 2	Fl II	A_1	si^3 / B^3
c.57	Vlc I	A_1	seis colcheias / six eighth notes
c.58, n.1, 2	Fl II	A_1	si^3 / B^3
c.59, n.1, 2	Fl II	A_1	lá^3 / A^3
c.61, n.1	Vln II	A_1	nota inferior omitida / lower note omitted
c.69	Vlc II	A_1	***f***
c.74, n.1	Vln I	A_1	duas colcheias / two eighth notes
c.74, n.1	Vln II	A_1	pausa de colcheia, colcheia / eighth note rest, eighth note
c.75	A	A_1	duas mínimas / two half notes
c.79	Vln I	A_1	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.80	Vln I	A_1	semibreve com talho de colcheia, notas inferiores omitidas / whole note with eighth note slash, lower notes omitted
c.81	Fl II, A	A_1	semibreve / whole note
c.82, n.1-4, 5-8	Vln II	A_1	ligadas / tied/slurred
c.83	A	A_1	duas mínimas / two half notes
c.96, n.1-2	T	A_3	*-mus*
c.97, n.1 – c.98, n.1	T	A_3	*glo-*
c.98, n.2	T	A_3	*-ri-*
c.99, n.1	T	A_3	*-am*
c.103	Fl II	A_1	semibreve si^3 / whole note B^3
c.104, n.1, 2	Fl II	A_1	mínimas sol^3 sustenido, si^3, respectivamente / half notes G^3, B^3, respectively
c.105, n.1, 2	Fl II	A_1	mínimas lá^3, si^3, respectivamente / half notes A^3, B^3, respectively
c.106, n.1, 2	Fl II	A_1	mínimas sol^3 sustenido, si^3, respectivamente / half notes G^3, B^3, respectively
c.108, n.1	Vlc II	A_1	***f***
c.109, n.1	Vln I	A_1	nota intermediária si / middle note B
c.110, t.2	Fl II	A_1	duas colcheias, semínima / two eighth notes, quarter note
c.111	Fl I	A_1	seis colcheias / six eighth notes
c.111	Fl II	A_1	semínima, duas colcheias, semínima ré^4, colcheia lá^3, colcheia dó^4 / quarter note, two eighth notes, quarter note ré^4, eighth note A^3, eighth note C^4

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	FONTE / SOURCE	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.112	Fl I	A_1	seis colcheias / six eighth notes
c.112	Fl II	A_1	semínima, duas colcheias, semínima, duas colcheias / quarter note, two eighth notes, quarter note, two eighth notes
c.113	T	A_3	duas mínimas / two half notes
c.113	Vln I	A_1	duas mínimas pontuadas com talho de colcheia em sextinas / two dotted half notes with eighth note slash in sextuplets
c.114	A	A_1	duas mínimas / two half notes
c.114	T	A_3	duas mínimas / two half notes
c.114	Vln I	A_1	duas mínimas pontuadas com talho de colcheia em sextinas / two dotted half notes with eighth note slash in sextuplets
c.117, n.1-4	Vln I	A_1	staccati
c.117, n.1-4	Vln II	A_1	staccati
c.120	Vln I	A_1	omitido / omitted
c.121, n.1-4	Vln I	A_1	staccati
c.121, n.1-4	Vln II	A_1	staccati
c.127	Vlc II	A_1	omitido / omitted
c.129	S	A_1	mi / E
c.130	A	A_1	semibreve: *-tiæ; et* omitido / whole note: *-tiæ; et* omitted
c.130, n.1-8	Vlc II	A_1	sem sustenido / no sharp
c.132-134	A	A_1	ve - ri - ta - - - tis.
c.133, n.2	Tpa I, II	A_1	staccato
c.134	Fl II	A_1	omitido / omitted
c.134, n.1-2	Tpa I, II	A_1	staccati
c.135, n.1	Vlc II	A_1	***f***
c.136-137	Fl II	A_1	omitidos / omitted
c.137	Tpa I, II	A_1	staccati
c.142-151	S	A_1	omitidos / omitted
c.142	Vlc II	A_1	duas mínimas ligadas / two half notes tied/slurred
c.143	Vlc II	A_1	seis colcheias / six sixteenth notes
c.144	Vlc II	A_1	seis colcheias / six sixteenth notes
c.145	Vlc II	A_1	seis colcheias / six sixteenth notes
c.146	Vlc II	A_1	seis colcheias / six sixteenth notes

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**FONTE / SOURCE**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.150	Fl I, Tpa I, II, Vln I	A_1	mínima / half note
c.154, t.1	A	A_1	sem andamento / no tempo marking
c.154, t.1	T	A_3	Moderato
c.154	Vln I	A_1	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.155	Vln I	A_1	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.156	Vln I	A_1	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.157	Vln I	A_1	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.161, n.3	A	A_1	*-cta* sob n.4 / *-cta* on note 4
c.162, n.3	A	A_1	sem ornamento / no ornament
c.170, n.3	T	A_3	*est* sob c.171, n.1 /*est* on measure 171, note 1
c.171, n.1	T	A_3	*ni-* sob n.2 / *ni-* on note 2
c.172, t.1	Fl I	A_1	Andante
c.172, t.1	A	A_1	Adagio
c.173	A	A_1	mínima / half note
c.176, t.2-3	T	A_3	duas semínimas / two quarter notes
c.177, t.4	S	A_1	colcheia sol, colcheia mi / eighth note G, eighth note E

Este livro foi composto nas fontes Bickham Script Pro, Kepler Std e QuadraatSans.
Foi utilizado papel Pólen Soft 80g para o miolo, Couchê fosco 150g para capa, Color Plus
Marfim 180g para guarda. Impressão Rona Editora Ltda.